

KULTURELLE TEILHABE PARTICIPATION CULTURELLE PARTECIPAZIONE CULTURALE

EIN HANDBUCH, HERAUSGEGEBEN VOM NATIONALEN KULTURDIALOG
UN MANUEL PUBLIÉ PAR LE DIALOGUE CULTUREL NATIONAL
UN MANUALE PUBBLICATO DAL DIALOGO CULTURALE NAZIONALE

KULTURELLE TEILHABE – EIN HANDBUCH

herausgegeben vom Nationalen Kulturdialog

PARTICIPATION CULTURELLE – UN MANUEL

publié par le Dialogue culturel national

PARTECIPAZIONE CULTURALE – UN MANUALE

pubblicato dal Dialogo culturale nazionale

KULTURELLE TEILHABE EIN HANDBUCH

HERAUSGEGEBEN VOM
NATIONALEN KULTURDIALOG

PARTICIPATION CULTURELLE UN MANUEL

PUBLIÉ PAR LE
DIALOGUE CULTUREL NATIONAL

PARTECIPAZIONE CULTURALE UN MANUALE

PUBBLICATO DAL
DIALOGO CULTURALE NAZIONALE

Herausgeber / Editeur / Editore

Nationaler Kulturdialog / Dialogue culturel national / Dialogo culturale nazionale

Konzeption und Redaktion / Conception et rédaction / Progetto e redazione

Stefan Koslowski, Bundesamt für Kultur

Konzeptionelle und redaktionelle Mitarbeit / Collaboration conceptuelle et rédactionnelle / Collaborazione progettuale e redazionale

Rico Valär, Universität Zürich

Umschlag / Couverture / Copertina

holensteinundholenstein, Zürich

Texte © Die Autorinnen und Autoren 2019

Publiziert von

Seismo Verlag, Sozialwissenschaften und Gesellschaftsfragen AG

Zähringerstrasse 26, CH-8001 Zürich

buch@seismoverlag.ch / www.seismoverlag.ch

ISBN 978-3-03777-198-3 (Print)

ISBN 978-3-03777-727-5 (PDF)

DOI 10.33058/seismo.30727



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen (CC BY-NC-ND 4.0) International Lizenz

Der Seismo Verlag wird vom Bundesamt für Kultur mit einer Förderprämie für die Jahre 2019–2020 unterstützt.

La maison d'Édition Seismo bénéficie d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2019–2020.

La casa Editrice Seismo beneficia di un sostegno strutturale dell'Ufficio federale della cultura per gli anni 2019–2020.

Zum Geleit

Kulturelle Teilhabe stärkt das Zusammenleben und den Zusammenhalt in einer vielfältigen und individualisierten Gesellschaft. Deshalb sollen alle Menschen Zugang zum Kulturleben und zum kulturellen Erbe haben. Kulturelle Teilhabe findet vor Ort statt, in den Quartieren und Vereinen, in den Kulturhäusern und Sozialinstitutionen des Landes. Um die Teilhabe zu fördern, braucht es verschiedene Ansätze und Massnahmen, die unterschiedliche Bevölkerungskreise ansprechen – von der Kulturvermittlung über die Unterstützung von Laienkultur bis hin zum Abbau von Hindernissen für besondere Zielgruppen.

Die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben ist ein gemeinsames Anliegen von Kantonen, Städten, Gemeinden und Bund. Der Nationale Kulturdiallog hat sich 2014 die Aufgabe gestellt, eine Strategie zur Stärkung der kulturellen Teilhabe zu entwickeln.

Die vorliegende Publikation ist den Zielen und unterschiedlichen Aspekten der Förderung der kulturellen Teilhabe gewidmet. Sie soll zur Diskussion anregen und Inspiration bieten für weitere Projekte. Die erste Publikation des Nationalen Kulturdialogs ist ein Zeichen unseres Willens, die kulturelle Teilhabe gemeinsam weiter zu stärken.

Für den Nationalen Kulturdiallog:

Alain Berset
Bundesrat

Reto Wyss
Regierungsrat
Kanton Luzern

Sami Kanaan
Stadtrat
Stadt Genf

Préface

La participation culturelle renforce le vivre-ensemble et la cohésion dans une société marquée par la diversité et l'individualité. Chacune et chacun doit avoir accès à la vie culturelle et au patrimoine. Ancrée dans la vie locale, la participation culturelle a lieu dans les quartiers et les associations, dans les lieux culturels et les institutions sociales du pays. La promotion de la participation culturelle nécessite la mise en œuvre d'une variété d'approches et de mesures, qui doivent à la fois atteindre et inclure les différents groupes de la population. Elles vont de la médiation culturelle au soutien de la culture amateur, en passant par la suppression d'obstacles à l'accessibilité pour des publics spécifiques.

La participation de la population à la vie culturelle est une responsabilité commune des cantons, des villes, des communes et de la Confédération. C'est pour cette raison que le Dialogue culturel national s'est donné en 2014 la mission de développer une stratégie pour renforcer la participation culturelle.

La présente publication est consacrée aux objectifs et aux divers aspects de la promotion de la participation culturelle. Nous souhaitons qu'elle puisse alimenter les discussions et servir d'inspiration au développement de nouveaux projets. En ce sens, la première publication du Dialogue culturel national est un signal fort de notre volonté commune à redoubler d'efforts pour renforcer la promotion de la participation culturelle.

Au nom du Dialogue culturel national :

Alain Berset
Conseiller fédéral

Reto Wyss
Conseiller d'État
Canton de Lucerne

Sami Kanaan
Conseiller administratif
Ville de Genève

Prefazione

La partecipazione culturale rafforza la coesistenza e la coesione sociale in una società eterogenea e individualizzata. Ogni persona deve potere accedere alla vita culturale e al patrimonio. Ancorata alla realtà locale, la partecipazione culturale avviene nei quartieri e nelle associazioni, nei luoghi culturali e nelle istituzioni sociali del Paese. Per promuovere la partecipazione culturale occorre applicare una varietà di approcci e misure in grado di raggiungere le diverse fasce della popolazione. Questi spaziano dalla mediazione culturale al sostegno alla cultura amatoriale, passando dall'eliminazione degli ostacoli per un pubblico con esigenze specifiche.

La partecipazione della popolazione alla vita culturale è una responsabilità comune dei Cantoni, delle Città, dei Comuni e della Confederazione. Per questo motivo nel 2014 il Dialogo culturale nazionale ha deciso di sviluppare una strategia volta al rafforzamento della partecipazione culturale.

La presente pubblicazione è dedicata agli obiettivi e agli aspetti della promozione della partecipazione culturale. Ci auguriamo che possa stimolare il dibattito e offrire ispirazione per nuovi progetti. La prima pubblicazione del Dialogo culturale nazionale manifesta la nostra intenzione di continuare a rafforzare insieme la partecipazione culturale.

A nome del Dialogo culturale nazionale:

Alain Berset

Consigliere federale

Reto Wyss

Consigliere di Stato

Cantone di Lucerna

Sami Kanaan

Consigliere amministrativo

Città di Ginevra

Inhalt · Table des matières · Sommario

Einleitung	13
Introduction	19
Introduzione	25

Erster Teil

Kulturelle Teilhabe denken

Première partie

Penser la participation culturelle

Prima parte

Pensare la partecipazione culturale

Renforcer la participation culturelle. Un nouveau défi démocratique <i>Isabelle Moroni</i>	33
Aufbrüche. Zum Teilhabe-Diskurs in der Schweiz <i>Heinz Altorfer</i>	41
Participer à la vie culturelle est un droit humain. Conséquences pour les politiques publiques <i>Patrice Meyer-Bisch</i>	51
Prospettive per l'inclusione . Tra governance partecipativa e cultura democratica <i>Valeria Donnarumma</i>	61
Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Neue Herausforderungen für Kulturinstitutionen und Kulturpolitik <i>Birgit Mandel</i>	69
Kulturelle Teil-Gabe. Das Prinzip der Kollaboration <i>Mark Terkessidis</i>	79
Teilhabe in der superdiversen Gesellschaft <i>Lutz Liffers</i>	87
Die kulturelle Arbeit an einem neuen Wir. Teilhabe und Ausschluss in der postmigrantischen Schweiz <i>Rohit Jain</i>	95

Zweiter Teil
Kulturelle Teilhabe ausloten
Deuxième partie
Explorer la participation culturelle
Seconda parte
Esplorare la partecipazione culturale

Pratiques participatives et travail social <i>Claudia della Croce</i>	107
Capital, territoire et participation. Pour une culture vectrice de citoyenneté <i>Mathieu Menghini</i>	115
Sichtbar von Anfang an. Für eine Teilhabe ab Geburt <i>Karin Kraus</i>	123
Dazugehören. Eine Chance gegen Diskriminierung im Alter <i>Simone Gretler Heusser</i>	135
Was die Gemeinschaft zusammenhält. Teilhabe als Merkmal des immateriellen Kulturerbes <i>Katrin Rieder</i>	143
Denkmalpflege braucht Menschen. Wege zu einer partizipativen Denkmalpflege <i>Nina Mekacher</i>	157
Das partizipative Museum <i>Sonja Thiel</i>	165
Zwischen Trend und Aufrichtigkeit. Teilhabe in der Kunst <i>Rachel Mader</i>	175
Participer à la culture cinématographique. Comment impliquer les publics <i>Cécilia Bovet et Sarah Studer</i>	187
Geteilte Autorschaft. Theater mit nicht-professionellen Spielerinnen und Spielern <i>Liliana Heimberg</i>	195
Die Anerkennung kultureller Präferenzen. Zum Verhältnis von populärer Kultur und kultureller Teilhabe <i>Barbara Hornberger</i>	205
Meine Musik auch für dich. Teilhabe im Musikbetrieb <i>Barbara Balba Weber</i>	213
Das Chorwesen im Kontext des demografischen Wandels <i>Annatina Kull</i>	221
Im Schreiben das Leben verorten. Teilhabe und die Grenzen der Freiwilligkeit <i>Gerda Wurzenberger</i>	229

Dritter Teil
Kulturelle Teilhabe stärken

Troisième partie
Renforcer la participation culturelle

Terza parte
Rafforzare la partecipazione culturale

Vom Modellvorhaben zur Querschnittaufgabe. Die Handlungsachse «Kulturelle Teilhabe» in der Kulturförderung des Bundes <i>David Vitali</i>	239
Häuser und Förderung öffnen. Interkultur im Schweizer Kulturbetrieb <i>Martin R. Dean, Anja Dirks und Carena Schlewitt</i>	249
«Citoyenneté». Encourager la participation à la vie publique <i>Élodie Morand</i>	257
Teilhabe bei der Kulturentwicklung einplanen. Erfahrungsbericht aus den Kantonen Bern und Aargau <i>Hans Ulrich Glarner</i>	263
Art en partage. L'expérience du Canton du Valais <i>Jacques Cordonier</i>	271
Teilhabe vor Ort implementieren. Eine Fallstudie aus der Stadt Zürich <i>Peter Haerle</i>	279
Vermittlung und Befähigung in der Förderpraxis von Stiftungen <i>Nathalie Unternährer</i>	287
Partizipative Kulturprojekte. Theoretischer Rahmen und Modellierung <i>Siglinde Lang</i>	295
Vom Reden zum Handeln. Komplizenschaft als Format der Teilhabe <i>Gesa Ziemer</i>	305
Diversity Management. Teilhabe durch personelle und strukturelle Vielfalt <i>Inés Mateos</i>	313
La promesse des effets. Outils pour professionnaliser le soutien aux projets <i>Nicole Grieve</i>	321
Autorinnen und Autoren · Autrices et auteurs · Autrici e autori	329
Anhang · Annexe · Allegato	353

Einleitung

«Kulturelle Teilhabe» ist in aller Munde. Innerhalb weniger Jahre hat sich «Kulturelle Teilhabe» zu einem Schlüsselbegriff der kultur- und gesellschaftspolitischen Debatte entwickelt. Die Teilhabe am kulturellen Leben zu stärken, ist eine folgerichtige Reaktion von Kulturschaffenden und Kulturförderung auf die grossen Veränderungen unserer Gesellschaft.

Hier die Mega-Trends: eine entfesselte Globalisierung und mannigfaltige Migrationsbewegungen, potenzierte Mobilität und explodierende Vielfaltigkeit der Bevölkerung, ideologisch motivierte Gewalt und politische Polarisierungen, fortschreitende Individualisierung und allgegenwärtige Digitalisierung. Dort Auswirkungen im Kulturleben: eine wachsende Vielheit kultureller Ausdrucksweisen und ihrer Organisationsformen sowie eine, manchen an die Schmerzgrenze gehende, Spreizung der Vorstellungen, was «Kultur» sei. Von einem gesamtgesellschaftlich getragenen Verständnis von «Kultur» kann niemand mehr ausgehen. Aus kulturpolitischer Perspektive ein weiteres: In den letzten Jahrzehnten ist es gelungen, das Angebot insbesondere der Kulturinstitutionen zu professionalisieren und zu vergrössern. Gleichwohl weisen statistische Erhebungen aus, dass die Teilhabe am kulturellen Leben weiterhin abhängig ist von Bildung, Einkommen und Herkunft.¹

Angesichts dieser Sachlage wollen sowohl die Kulturschaffenden als auch die Förderinnen und Förderer von Kultur etwas zur Bewältigung der oben genannten Herausforderungen beitragen. Durch die Stärkung der Teilhabe am kulturellen Leben möchten sie die gesellschaftliche Relevanz ihres Tuns unter Beweis stellen. Und so auch die gesellschaftliche Legitimation von kulturellem Schaffen und seiner Förderung stärken.

Ein Blick zurück

Das Anliegen hinter dem Begriff «Kulturelle Teilhabe» ist nicht neu. Eine in der Schweiz massgebliche Referenz stellt der im Jahr 1975 publizierte sogenannte «Clottu-Bericht»² dar. Den Geist der 1968er-Bewegung atmend, stand er im Zeichen

1 Vgl. Taschenstatistik Kultur in der Schweiz. Statistique de poche de la culture en Suisse. Statistica tascabile della cultura in Svizzera. Survista statistica da la cultura en Svizra. 2018. <https://www.bak.admin.ch/statistica>.

2 Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik. Bern 1975.

der Befreiung von den Lasten autoritärer Gesinnungen und von der Enge eines (klein-)bürgerlichen Kulturverständnisses. Dieser Klassiker schweizerischer Kulturpolitik machte für die Schweiz fruchtbar, was beispielsweise der deutsche Kulturpolitiker Hilmar Hofmann (1925–2018) in seinem Buch «Kultur für alle» (1975) oder André Malraux (1901–1969) als französischer Kulturminister gefordert hatten. Insbesondere klagte der Bericht einen «demokratischen Zugang zur Kultur» ein. Kultur solle nicht, so ist im «Clottu»-Bericht zu lesen, «das Privileg einer kleinen Zahl von Menschen» bleiben.³

Wer heute nach kultureller Teilhabe ruft, steht also auf den Schultern von Vordenkerinnen und Vordenkern. Im Wissen um vorangegangene Überlegungen und Mut machende Umsetzungsversuche geht es im vorliegenden Handbuch darum, kulturelle Teilhabe im kulturell diversifizierten Heute zu denken und zukunftsgerichtet im Sinne kultureller Selbstermächtigung weiterzuentwickeln.

Das Ziel am Horizont

Dass Begriff und Konzept, wie gelegentlich angemerkt wird, unscharf sind, ist nicht von der Hand zu weisen. Diese Unschärfe und Auslegungsnotwendigkeit teilt der Begriff mit anderen Formulierungen, nicht nur mit solchen aus dem Feld der Kulturpolitik. Man denke beispielsweise an den politischen Leitbegriff «Nachhaltigkeit» oder auch an die in der Kulturförderung gängigen Förderkriterien «Innovation», «Qualität» oder «Relevanz». Zudem bereichern und differenzieren verschiedene andere Begriffe die Diskussion um «Kulturelle Teilhabe», dies oft abhängig vom jeweiligen Sprachraum und von ihrem Entstehungs- und Verwendungszusammenhang. Man denke an Begriffe wie «Inklusion», «Ko-Konstruktion», «Kollaboration», «Koope-ration», «Mitwirkung», «Zugang» und natürlich auch «Partizipation».

Auch wenn sich «Kulturelle Teilhabe» einer trennscharfen Definition entzieht, ist klar, dass der Ausdruck nicht eine Massnahme oder ein Auswahlkriterium benennt, sondern ein übergeordnetes kulturpolitisches Ziel. Allen ungleichen Startchancen bezüglich Bildung, Einkommen und Herkunft zum Trotz, sollen möglichst viele Menschen die Möglichkeit haben, sich einzeln und in Gruppen auf unterschiedliche Weise mit Kultur auseinanderzusetzen und sich nach eigenen Vorstellungen kulturell auszudrücken: Teilen, Teil nehmen, Teil geben, Teil haben, Teil werden, Teil sein.

³ Ebd. S. 13.

Es geht um die Wertschätzung der kulturellen Beiträge von Einzelnen und Gruppen, um deren Mitgestaltung des kulturellen Lebens und um deren Mitverantwortung dafür. «Kulturelle Teilhabe» meint ein sozial inklusives, von Vielen mitgestaltetes Kulturleben. Es gilt, das geförderte kulturelle Leben sozial durchlässiger zu machen und gezielt diverse Bevölkerungsgruppen zu ermächtigen, ihre ureigenen Interessen und Vorlieben zu erkennen und diese vor- und einzubringen, sichtbar zu machen. Wenn sich Menschen nicht für bestehende Kulturangebote interessieren, bedeutet dies ja keineswegs, dass sie keine kulturellen Interessen haben, sondern eben nur andere. Die Zielsetzung «Kulturelle Teilhabe» animiert dazu, von der Differenz her zu denken und zu gestalten.

Ein Blick nach vorne

Die anspruchsvolle Zielsetzung «Kulturelle Teilhabe» erfordert keine komplette Neuausrichtung kulturellen Schaffens und seiner Förderung. Sie ermuntert jedoch dazu, einerseits die eigene kulturelle (Förder-)Praxis zu überprüfen und, wo notwendig, anzupassen oder zu ergänzen. Und andererseits über den kulturellen Tellerrand hinaus zu agieren: Kooperation und Kollaboration sind nicht nur auf Projekt- und Institutionenebene angesagt, sondern auch zwischen verschiedenen Förderstellen.

Bei teilhabeorientierten Vorhaben tritt neben die Dimensionen der kulturellen Produktion und des Projektmanagements in unterschiedlicher Ausprägung eine partizipatorische Dimension. Das hat Folgen für die personelle und konzeptionelle Aufstellung und Vernetzung eines Projekts, aber auch für dessen Beurteilung durch die Öffentlichkeit und die Förderstellen. So stehen bei teilhabeorientierten Projekten häufig nicht ein Produkt, dessen Einmaligkeit oder dessen ästhetische Qualität im Vordergrund, sondern ein Prozess, sein Ermächtigungspotenzial, seine gesellschaftliche Vernetzung, seine Wiederholbarkeit oder Übertragbarkeit. Wenn die Akteurinnen und Akteure an der Ausrichtung und Ausgestaltung eines Vorhabens massgebend beteiligt sind, wenn Entscheidungs-, Gestaltungs- und Deutungshoheiten zur Disposition stehen, sind weder der Weg noch das Endergebnis eines Projekts zwingend vorgegeben oder vorhersehbar. Die Moderation zwischen den Akteurinnen und Akteuren wie auch die Kommunikation nach innen und aussen erhalten ein besonderes Gewicht. Flexibilität – und nicht selten auch Geduld und Vertrauen – sind von allen Beteiligten und Betroffenen gefragt.

Kulturelle Teilhabe im Nationalen Kulturdialog

Um begrifflich-konzeptionelle Fragen zu klären und um Fördermassnahmen zur Stärkung der kulturellen Teilhabe abzustimmen, hat der Nationale Kulturdialog – das Austauschgremium der Städte und Gemeinden, der Kantone und des Bundes im Bereich Kultur – im Jahr 2014 eine eigene Arbeitsgruppe⁴ einberufen. Auslöser für die Einberufung dieser Arbeitsgruppe waren der bundesrätliche Entscheid für die kulturpolitischen Handlungsachse «Kulturelle Teilhabe» im Rahmen der Kulturbotschaft 2016–2020⁵ sowie die Verankerung kultureller Teilhabe in Strategien oder Leitbildern verschiedener Städte und Kantone. Die Arbeitsgruppe beauftragte den Verein Kulturvermittlung Schweiz mit einer Bestandsaufnahme bestehender Massnahmen zur Stärkung kultureller Teilhabe.⁶ Gleichzeitig erarbeitete die Arbeitsgruppe ein eigenes, inzwischen vielfach zitiertes Positionspapier zur kulturellen Teilhabe. Dieses ist auch im Anhang dieses Handbuchs nachlesbar.

Das Positionspapier erinnert daran, dass «Teilhabe» in der Schweiz und international ein etablierter politischer Begriff ist, der in verschiedenen Politikfeldern verwendet wird. Die Einrichtung von Jugendparlamenten oder die Herabsetzung des Stimmrechtsalters beispielsweise dienen der Förderung der *politischen Teilhabe*, die Unterstützung von Arbeitsplätzen für Behinderte der *wirtschaftlichen Teilhabe* und die Unterstützung offener Jugendarbeit der *sozialen Teilhabe*. Politische, wirtschaftliche, soziale und eben auch kulturelle Teilhabe am Gemeinwesen ergänzen sich, verstärken einander und tragen in ihrem Zusammenwirken zu gesellschaftlicher Inklusion und Kohäsion bei. Aber nicht nur das: Sie können auch das Spektrum kultureller Ausdrucksweise erweitern und neue ästhetische Formen generieren.

Im Januar 2017 veranstaltete das Bundesamt für Kultur in Zusammenarbeit mit dem Kanton Bern, der Stadt Bern, SwissFoundations sowie dem Schweizerischen Städteverband die zweitägige Praxistagung «Kulturelle Teilhabe fördern». Die Idee zu dieser Veranstaltung war in der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen

4 Mitglieder der AG Kulturelle Teilhabe 2014–2019: Regula Düggelein, Pro Helvetia; Marianne Flubacher, Stadt Thun; Hans-Ulrich Glarner, Kanton Bern; Peter Haerle, Stadt Zürich; Andrew Holland, Pro Helvetia; Stefan Koslowski, Bundesamt für Kultur; Murielle Perritaz, Pro Helvetia; Myriam Schleiss, Bundesamt für Kultur; Philippe Trinchin, Kanton Freiburg; Rico Valär, Bundesamt für Kultur; David Vitali, Bundesamt für Kultur.

5 Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020 vom 28. November 2014 (Kulturbotschaft 2016–2020), Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturbotschaft.

6 Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz. Bericht im Auftrag der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs. Bern 2015. <http://www.bak.admin.ch/kulturelle-teilhabe>.

Kulturdialogs entstanden. Die Tagung richtete sich ausdrücklich nicht nur an staatliche, sondern auch an private Förderstellen. Vor dem Hintergrund des Positionspapiers war zudem klar, zu dieser Tagung auch Personen, Stellen und Institutionen einzuladen, die mit der Förderung der Teilhabe in Politik, Gesellschaft und Wirtschaft betraut sind. Kulturelle Teilhabe erfordert, so ein Ergebnis dieser Tagung, transdisziplinäres Denken und Zusammenwirken.

Mit dem vorliegenden Handbuch unternimmt der herausgebende «Nationale Kulturdialog» einen weiteren, vertiefenden Schritt in der Diskussion um kulturelle Teilhabe und ihren Beitrag zum demokratischen Gemeinwesen.

Zur Gliederung des Handbuchs

Das Handbuch selbst ist in die drei thematischen Teile *Kulturelle Teilhabe denken*, *Kulturelle Teilhabe ausloten* und *Kulturelle Teilhabe stärken* gegliedert. Wer alle Beiträge liest, wird jedoch feststellen, dass zwischen diesen Teilen vielerlei Bezüge bestehen, dass verwandte Themen auch in anderen Texten des Handbuchs anklingen und dass sich diese gegenseitig orchestrieren. Für diesen Vielklang haben die Herausgebenden mit der Auswahl der Schreibenden gesorgt: Die über dreissig Autorinnen und Autoren sind reich genährt von verschiedenen Fachdisziplinen und von sprachkulturell unterschiedlichen Denktraditionen, aber auch gesättigt von Praxiserfahrung. Angesichts dieser Kompetenzfülle konnte auf eine Harmonisierung der Ansätze und Einsichten verzichtet werden. Zur besseren Orientierung über ihren jeweiligen Inhalt, sind jedem Beitrag Zusammenfassungen auf Deutsch, Französisch und Italienisch vorangestellt.

Im ersten Teil des Handbuchs, *Kulturelle Teilhabe denken*, gehen die Autorinnen und Autoren verschiedenen Begrifflichkeiten im Bedeutungsfeld von kultureller Teilhabe nach. Sie beleuchten aus unterschiedlichen Perspektiven die Bedeutungen etwa von «Inklusion», «Ko-Konstruktion», «Kollaboration» oder «Kooperation» sowie ihre Bezugspunkte und Verbindungslinien zu kultureller Teilhabe. Diese begrifflichen Reflexionen sind notwendig, nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer sich deutlich diversifizierenden Gesellschaft.

Der zweite Teil, *Kulturelle Teilhabe ausloten*, ist einzelnen Handlungsfeldern gewidmet. Ohne Scheu vor Grenzüberschreitungen ergründen die Autorinnen und Autoren, mit welchem Verständnis und mit welchen Massnahmen das Ziel «Kulturelle Teilhabe» angesteuert werden kann, wobei sie die Hürden auf diesem Weg nicht verschweigen. Die Beiträge widmen sich Gebieten wie der Kulturvermittlung, der

Sozialarbeit, dem frühkindlichen Alter und dem letzten Lebensabschnitt, dem immateriellen und dem materiellen Kulturerbe; sie zeigen auf, welches Potenzial für kulturelle Teilhabe den Museen, dem Kunstschaffen, dem Kino, dem Theater, der Musik und der Literatur eignet.

In *Kulturelle Teilhabe stärken*, dem dritten Teil des Handbuchs, erläutern Autorinnen und Autoren aus der bundesstaatlichen, der kantonalen, der städtischen und der privaten Förderpraxis konkrete Ansätze, Programme und Fördergefässe, die dem Ziel kultureller Teilhabe zuzuarbeiten. Daran anschliessend vertiefen weitere Beiträge die Herausforderungen auf der Ebene des Kulturmanagements, die bei teilhabeorientierten Vorhaben und ihrer Bewertung auftreten können.

Im Anhang ist das «Positionspapier Kulturelle Teilhabe» der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs in drei Sprachen abgedruckt. Es ist Referenzpunkt für die jüngere Diskussion um kulturelle Teilhabe und lädt nicht nur zur Diskussion ein, sondern auch zur Weiterentwicklung der Zielsetzung.

Dank

Ein herzlicher Dank gilt den Autorinnen und Autoren. Sie haben dem Anliegen, kulturelle Teilhabe weiterzudenken, im vorliegenden Handbuch nachlesbaren Ausdruck verliehen. Weiter gilt der Dank dem Bundesamt für Kultur, dessen Mitarbeitende das Handbuch konzipiert und realisiert haben, sowie dem Nationalen Kulturdialog, der diese erste gemeinsame Publikation herausgibt. Schliesslich danken wir dem Seismo Verlag, in dessen Programm «Teilhabe» einen thematischen Schwerpunkt bildet, und insbesondere Peter Rusterholz, der dieses Buchvorhaben vom Anfang bis in die Schlussphase der Produktion tatkräftig unterstützt und begleitet hat.

Stefan Koslowski

Für die Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs

Introduction

La « participation culturelle » est sur toutes les lèvres. En quelques années à peine, elle est devenue une notion clé dans le débat de politique culturelle et sociétale. Renforcer la participation à la vie culturelle est une réponse cohérente des acteurs culturels et de la promotion culturelle aux changements profonds que connaît notre société.

Mondialisation débridée, mouvements migratoires multiples, mobilité renforcée, diversité explosive de la population, violence suscitée par les idéologies, polarisations politiques, individualisation croissante et numérisation omniprésente, telles sont aujourd'hui les tendances globales ou « mégatrends ». Au plan culturel, elles se traduisent par une pluralité grandissante des formes d'expression et de ses modes d'organisation ainsi que par une extension, douloureuse pour certains, de ce qu'est la « culture ». Plus personne ne peut aujourd'hui tabler sur une conception de la culture partagée par l'ensemble de la société. Par ailleurs, dans une perspective de politique culturelle, l'on constate que l'offre, en particulier celle des institutions culturelles, s'est développée et professionnalisée au cours de ces dernières décennies, ce qui n'empêche pas, comme en témoignent les statistiques, que la participation à la vie culturelle continue de dépendre de la formation, du revenu et de l'origine.¹

Au vu de cette situation, tant les artistes que les promoteurs culturels ont l'ambition d'apporter leur pierre à l'édifice pour répondre à ces multiples défis. En renforçant la participation à la vie culturelle, ils souhaitent faire la preuve de l'importance sociétale de leur action. Et asseoir ainsi la légitimité sociale de la création culturelle et de son encouragement.

Coup d'œil sur le passé

La volonté que recouvre la notion de « participation culturelle » n'est pas nouvelle. En Suisse, le Rapport Clottu² publié en 1975 est à cet égard une référence essentielle. Empreint de l'esprit de 1968 et de l'idéal de libération antiautoritaire, il aspire à échapper à l'étroitesse d'une conception (petite) bourgeoise de la culture. En reven-

1 Cf. Kultur in der Schweiz. Statistique de poche de la culture en Suisse. Statistica tascabile della cultura in Svizzera. Survista statistica da la cultura en Svizra. 2018. <https://www.bak.admin.ch/statistica>.

2 Eléments pour une politique culturelle en Suisse. Rapport de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse. Berne 1975.

diquant notamment une « politique de démocratisation de la culture » qui ne doit pas rester « le privilège du petit nombre »³, ce classique de la politique culturelle helvétique qu'est le Rapport Clottu a fait fructifier en Suisse les idées défendues par exemple par André Malraux (1901–1969), en sa qualité de ministre français de la culture, ou encore par Hilmar Hofmann (1925–2018) qui fut responsable culturel de la ville de Francfort dans son ouvrage « Kultur für alle » (1975).

Celles et ceux qui aujourd'hui appellent à la participation culturelle s'appuient donc sur des précurseurs. Fort des réflexions passées et des tentatives encourageantes de mise en œuvre, le présent manuel entend penser la participation culturelle dans une contemporanéité diversifiée et en poursuivre le développement vers davantage d'autonomisation.

Objectif à l'horizon

Il est indéniable, comme on le remarque parfois, qu'un certain flou entoure la notion et le concept de « participation culturelle ». Flou et donc nécessité d'interprétation, partagés avec d'autres notions qui ne sont pas situées uniquement dans le champ de la politique culturelle. Citons par exemple le concept phare de « durabilité » pour le domaine politique ou les critères de « qualité », « pertinence » et « innovation » habituellement utilisés pour orienter les politiques de soutien à la culture. D'autres termes enrichissent et nuancent en outre le débat sur la participation culturelle, souvent en fonction de l'espace linguistique concerné, et du lieu où ils voient le jour et sont utilisés. On mentionnera ainsi les termes « inclusion », « co-construction », « collaboration », « coopération », « concours », « accessibilité » ou encore « co-création ».

Même si la participation culturelle échappe à une définition précise, il est clair que cette expression ne désigne ni une mesure, ni un critère de sélection, mais un objectif général de politique culturelle. En dépit de l'inégalité des chances en termes de formation, de revenu et d'origine, la possibilité de se confronter à la culture de différentes manières, seul ou en groupe, et de s'exprimer culturellement, chacun selon sa propre conception, devrait être accessible au plus grand nombre : partager, prendre part, avoir part, participer, faire partie.

Ce qui est en jeu, c'est la valorisation des contributions culturelles des individus et des groupes, leur participation au façonnage de la vie culturelle et leur coresponsabilité à cet égard. « Participation culturelle » signifie une vie culturelle socialement

³ Ibid. p. 13.

inclusive, co-construite par le plus grand nombre. Il s'agit donc de rendre socialement plus perméable la vie culturelle qui bénéficie de dispositifs de soutien et d'autonomiser de manière ciblée différents groupes de la population afin qu'ils identifient leurs propres intérêts et préférences, puissent les exprimer, les faire valoir et les rendre visibles. Que des personnes ne s'intéressent pas aux offres culturelles qui leur sont faites ne signifie aucunement qu'elles n'ont pas d'intérêts culturels, mais simplement qu'elles en ont d'autres. Penser et concevoir à partir de la différence, tel est l'objectif de la participation culturelle.

Regard prospectif

Objectif ambitieux, la participation culturelle n'exige pas de réorienter du tout au tout la création culturelle et son soutien. Elle nous incite cependant à revoir notre propre pratique culturelle (d'encouragement) et, au besoin, à l'adapter ou à la compléter. Et également à dépasser les prés carrés culturels : ne pas limiter la coopération et la collaboration au niveau des projets et des institutions, mais l'étendre aux différents organismes de soutien culturel.

Dans les projets axés sur la participation, les dimensions de la production culturelle et de la gestion de projet sont complétées à des degrés divers par une dimension participative. Cela a des conséquences sur le personnel, le montage conceptuel et le réseautage d'un projet, mais aussi sur son évaluation par le public et les organismes d'encouragement. Dans ce type de projets, souvent l'accent n'est pas mis sur un produit, sur son caractère unique ou sa qualité esthétique, mais sur un processus et son potentiel d'autonomisation, son réseautage social, sa répétabilité ou sa transférabilité. Si les acteurs sont réellement impliqués dans l'orientation et la conception d'un projet, s'ils ont la liberté de décider, de concevoir et d'interpréter, ni le processus ni le résultat ne sont imposés ou prévisibles. L'arbitrage entre les acteurs ainsi que la communication interne et externe jouent alors un rôle primordial. Souplesse, souvent aussi patience et confiance, sont à cet égard les maîtres mots pour toutes les personnes impliquées et concernées.

Participation culturelle dans le Dialogue culturel national

En 2014, le Dialogue culturel national – la plateforme d'échange des villes et des communes, des cantons et de la Confédération dans le domaine de la culture – a constitué un groupe de travail⁴ chargé de clarifier plusieurs questions terminologiques et conceptuelles, et de convenir de mesures de soutien au renforcement de la participation culturelle. L'impulsion a été donnée par le choix du Conseil fédéral d'intégrer l'axe d'action « participation culturelle » au Message culture 2016 à 2020⁵ et par la décision de plusieurs villes et cantons d'inscrire la participation culturelle dans leurs stratégies et lignes directrices. Le groupe de travail a mandaté l'association Médiation Culturelle pour recenser les différents dispositifs en place voués à renforcer la participation culturelle⁶. Parallèlement, il a élaboré sa propre position sur cette question, dans un document qui est depuis abondamment cité et figure en annexe au présent manuel.

La prise de position du groupe de travail rappelle que la participation est, tant en Suisse qu'au plan international, une notion politique bien établie et utilisée dans différents domaines politiques. Ainsi, la création de parlements des jeunes ou l'abaissement de l'âge du droit de vote servent à promouvoir la *participation politique*, le soutien à l'emploi pour personnes porteuses de handicap vise la *participation économique* et le soutien au travail en milieu ouvert avec les jeunes favorise la *participation sociale*. Qu'elles soient politiques, économiques, sociales ou en l'occurrence culturelles, les différentes formes de participation à la collectivité se complètent, se renforcent mutuellement et, par leur interaction, contribuent à l'intégration et à la cohésion sociales. Et ce n'est pas tout : elles peuvent également élargir l'éventail des expressions culturelles et générer de nouvelles formes esthétiques.

En janvier 2017, l'Office fédéral de la culture, en collaboration avec le Canton et la Ville de Berne, SwissFoundations ainsi que l'Union des villes suisses, organisa une

4 Membres du groupe de travail Participation culturelle 2014–2019 : Regula Düggelein, Pro Helvetia ; Marianne Flubacher, Ville de Thoune ; Hans-Ulrich Glarner, Canton de Berne ; Peter Haerle, Ville de Zurich ; Andrew Holland, Pro Helvetia ; Stefan Koslowski, Office fédéral de la culture ; Murielle Perritaz, Pro Helvetia ; Myriam Schleiss, Office fédéral de la culture ; Philippe Trinchin, Canton de Fribourg ; Rico Valär, Office fédéral de la culture ; David Vitali, Office fédéral de la culture.

5 Message concernant l'encouragement de la culture pour la période 2016 à 2020 du 28 novembre 2014 (Message culture 2016–2020), documentation sur www.bak.admin.ch/messageculture.

6 Renforcer la participation culturelle en Suisse. Rapport mandaté par le groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national. Berne 2015, www.bak.admin.ch/participation-culturelle.

rencontre thématique de deux jours intitulée «Encouragement à la participation culturelle». Issue du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national, cette manifestation ne s'adressait pas uniquement aux services publics mais également aux organismes privés de la promotion culturelle. Vu la prise de position du groupe de travail, l'invitation à cette journée d'échange fut tout naturellement envoyée aussi à des personnes, organismes et institutions chargés d'encourager la participation au niveau politique, sociétal et économique. La promotion de la participation culturelle exige en effet, et c'est l'une des conclusions de cette rencontre, une réflexion et une interaction transdisciplinaires.

Avec la publication du présent manuel, le Dialogue culturel national accomplit un pas supplémentaire dans l'approfondissement du débat sur la participation culturelle et sa contribution à la collectivité démocratique.

Structure du manuel

Le manuel se compose de trois parties thématiques : *Penser la participation culturelle*, *Explorer la participation culturelle* et *Renforcer la participation culturelle*. La lecture de toutes les contributions fait toutefois apparaître de nombreuses correspondances entre ces différentes parties. Les thèmes mentionnés résonnent et rebondissent d'un texte à l'autre. Les éditeurs ont recherché cette polyphonie dès le choix des contributeurs, en faisant appel à plus de trente personnalités, choisies dans différentes disciplines, appartenant à des traditions de pensée et univers linguistiques distincts mais également riches d'expériences pratiques. Compte tenu de cette richesse de compétences, il n'a pas été nécessaire d'harmoniser les approches et les points de vue. Pour une meilleure visibilité des contenus, chaque contribution est précédée d'une synthèse en allemand, en français et en italien.

La première partie du manuel, *Penser la participation culturelle*, explore différentes notions dans le champ sémantique de la participation culturelle, éclairant sous des angles multiples les significations de termes tels que «inclusion», «co-construction», «collaboration» ou «coopération» ainsi que leurs correspondances et leurs liens avec la participation culturelle. Ces réflexions conceptuelles sont indispensables, notamment dans le contexte d'une société en pleine diversification.

La deuxième partie, *Explorer la participation culturelle*, est consacrée à des champs d'action spécifiques. Sans craindre de franchir des frontières, ni chercher à taire les écueils, les autrices et auteurs sondent les approches et les mesures qui favorisent la participation culturelle. Leurs contributions abordent des domaines

tels que la médiation culturelle, le travail social, la petite enfance et la vieillesse, le patrimoine culturel immatériel et matériel ; elles révèlent le potentiel de participation culturelle propre aux musées, aux artistes, au cinéma, au théâtre, à la musique et à la littérature.

Dans la troisième partie, *Renforcer la participation culturelle*, des personnalités actives dans le domaine de la politique culturelle au niveau fédéral, cantonal, communal et privé, exposent une série de démarches, de programmes et d'instruments concrets de promotion qui nous rapprochent de l'objectif de la participation culturelle. Suivent des contributions qui approfondissent les défis pouvant survenir au niveau de la gestion culturelle et de l'évaluation de projets participatifs.

L'annexe propose en trois langues la position du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national. Référence dans le débat récent sur la participation culturelle, ce document est non seulement une invitation à débattre, mais également à poursuivre le développement de cet objectif.

Remerciements

Un grand merci aux autrices et auteurs qui ont su exprimer avec force la volonté de poursuivre la réflexion sur la participation culturelle. Nous remercions également l'Office fédéral de la culture dont le personnel a conçu et réalisé le manuel, ainsi que le Dialogue culturel national dont c'est la première publication commune. Enfin, nous tenons à remercier les éditions Seismo Verlag, dont le programme consacre un axe thématique à la participation, et plus particulièrement à Peter Rusterholz qui a soutenu avec conviction et accompagné ce projet de livre du début à la fin de sa production.

Stefan Koslowski

Pour le groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national

Introduzione

Il termine partecipazione culturale è sulla bocca di tutti. Nel giro di pochi anni, la partecipazione culturale è diventata un fattore chiave nel dibattito di politica culturale e sociale. La volontà di rafforzarla è una reazione coerente degli operatori e dei promotori culturali alle grandi sfide della società.

I megatrend odierni sono una globalizzazione scatenata e movimenti migratori multiformi, un'accresciuta mobilità e una popolazione sempre più eterogenea, una violenza motivata ideologicamente e polarizzazioni politiche, un aumento progressivo dell'individualismo e una digitalizzazione ormai onnipresente. Nella vita culturale si manifestano in una moltitudine crescente di espressioni culturali e di forme organizzative, come anche in un'estensione, per alcuni al limite del sopportabile, del concetto stesso di cultura. Nessuno può più partire dal presupposto che esista una concezione della cultura condivisa dall'intera società. Dalla prospettiva della politica culturale emerge anche un altro elemento: negli ultimi decenni si è riusciti a professionalizzare e ampliare l'offerta, in particolare quella delle istituzioni culturali. Tuttavia, dai rilevamenti statistici emerge come la partecipazione alla vita culturale continui a dipendere dall'istruzione, dal reddito e dall'origine¹.

Alla luce di questa situazione, operatori e promotori culturali intendono fornire un contributo per superare le sfide descritte. Rafforzando la partecipazione alla vita culturale vogliono mettere alla prova la rilevanza sociale del loro operato e, al contempo, consolidare la legittimazione sociale della creazione culturale e della sua promozione.

Uno sguardo al passato

L'intenzione legata al concetto di partecipazione culturale non è nuova. Un punto di riferimento fondamentale per la Svizzera è costituito dal cosiddetto «rapporto Clottu»² pubblicato nel 1975. Alimentato dallo spirito del movimento sessantottino, il rapporto era incentrato sulla liberazione dal peso di ideologie autoritarie e di chiavi di lettura culturale (piccolo-) borghesi. Questo classico della politica culturale sviz-

1 Cfr. Taschenstatistik Kultur in der Schweiz. Statistique de poche de la culture en Suisse. Statistica tascabile della cultura in Svizzera. Survista statistica da la cultura en Svizra (2018). <https://www.bak.admin.ch/statistica>.

2 Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik. Bern 1975.

zera ha reso fruibili per la Svizzera i principi rivendicati da personaggi di spicco della politica culturale, come Hilmar Hofmann (1925–2018) nel suo libro *Kultur für alle* (1975) o l'ex ministro francese della cultura André Malraux (1901–1969).

Il rapporto rivendicava in particolare il diritto di un «accesso democratico alla cultura»: vi si legge infatti che la cultura non deve restare «il privilegio di un esiguo numero di persone»³.

Oggi, chi rivendica la partecipazione culturale non fa quindi che riprendere il discorso dei pensatori e delle pensatrici che lo hanno preceduto. Con la consapevolezza delle riflessioni precedenti e degli incoraggianti tentativi di attuazione, il presente manuale vuole ripensare la partecipazione culturale in un presente culturalmente diversificato e farla evolvere nel senso di empowerment culturale.

Il traguardo all'orizzonte

Il fatto che il termine e il suo significato siano vaghi, come viene fatto notare occasionalmente, non può, ovviamente, essere ignorato. Questa mancanza di nitidezza e la necessità di interpretazione sono caratteristiche comuni anche ad altre espressioni, non solo nel campo della politica culturale. Basti pensare al leitmotiv politico della sostenibilità o anche a criteri all'ordine del giorno nella promozione culturale: innovazione, qualità o rilevanza. Inoltre, vari altri termini arricchiscono e differenziano il dibattito sulla partecipazione culturale, spesso anche a seconda della regione linguistica e del contesto in cui i termini sono stati conati e vengono usati. Si pensi a termini quali inclusione, co-costruzione, collaborazione, cooperazione, coinvolgimento o accesso.

Anche se la partecipazione culturale si sottrae a una definizione nitida, è chiaro che l'espressione non si riferisce a una misura o a un criterio di selezione, bensì a un obiettivo superiore di politica culturale. A dispetto di tutte le iniquità iniziali a livello di istruzione, reddito e origine, un numero più ampio possibile di persone deve avere la possibilità di confrontarsi con la cultura in vari modi, individualmente o a gruppi, e di esprimersi culturalmente secondo le proprie idee: partecipare, prendere parte, far parte, diventare parte, essere parte.

Si tratta di riconoscere i contributi culturali di individui e gruppi e del loro coinvolgimento attivo e responsabile nella vita culturale. La partecipazione culturale va quindi intesa come vita culturale socialmente inclusiva, forgiata da molti. Occorre

³ ibid. pag. 13.

rendere socialmente più permeabile la vita culturale sostenuta con fondi pubblici, consentendo in modo mirato a svariati gruppi della popolazione di riconoscere, esprimere, rivendicare e rendere visibili i loro interessi e le loro preferenze personali. Il disinteresse delle persone nei confronti dell'offerta culturale esistente non va interpretato come un'assenza generale di interessi culturali. Significa semplicemente che i loro interessi culturali sono altri. L'obiettivo della partecipazione culturale è di motivare a pensare e creare partendo dalla diversità.

Uno sguardo al futuro

L'ambizioso obiettivo della partecipazione culturale non richiede un'impostazione completamente nuova della creazione artistica e della sua promozione. Tuttavia, incoraggia sia a riesaminare la propria prassi (di promozione) culturale adeguandola o completandola dove necessario sia ad agire anche al di là della propria sfera culturale: cooperazione e collaborazione non sono richieste solo in progetti e istituzioni, ma anche nei rapporti tra le istituzioni di promozione culturale.

Nei progetti partecipativi entra in gioco, accanto alle dimensioni della produzione culturale e dell'organizzazione progettuale, anche la dimensione partecipativa nelle sue molteplici forme. Con conseguenze per l'impostazione e le connessioni di un progetto in termini di risorse umane e strategie, ma anche per quanto riguarda la valutazione del progetto da parte del pubblico e delle istituzioni di promozione. Nei progetti orientati alla partecipazione, quindi, spesso l'accento non è posto su un prodotto, la sua unicità o la sua qualità estetica, bensì su un processo, il potenziale di empowerment, la sua interconnessione sociale, la sua riproducibilità o la sua trasferibilità. Se gli attori partecipano in modo determinante all'orientamento e all'impostazione di un progetto, se vi è una disponibilità a rinunciare alla sovranità decisionale, di realizzazione e di interpretazione, allora né il percorso, né il risultato finale del progetto saranno per forza predefiniti o prevedibili. La moderazione fra gli attori ma anche la comunicazione interna ed esterna assumono una valenza particolare. Tutti, chi partecipa al progetto e chi ne è interessato, devono dare prova di flessibilità – e non di rado anche di pazienza e fiducia.

La partecipazione culturale nel Dialogo culturale nazionale

Al fine di chiarire interrogativi terminologico-concettuali e di coordinare le misure di promozione volte a rafforzare la partecipazione culturale, nel 2014 il Dialogo culturale nazionale – l'organismo di scambio in ambito culturale fra Città, Comuni, Cantoni e Confederazione – ha costituito un gruppo di lavoro⁴. L'iniziativa è scaturita dalla decisione presa dal Consiglio federale per l'asse di azione Partecipazione culturale nell'ambito del Messaggio sulla cultura 2016–2020⁵ nonché dall'inclusione della partecipazione culturale nelle strategie o linee guida di varie Città e vari Cantoni. Il gruppo di lavoro ha incaricato l'Associazione Mediazione Culturale Svizzera di stilare un inventario delle misure esistenti per rafforzare la partecipazione culturale⁶. Al contempo, il gruppo di lavoro ha elaborato un documento di posizione dedicato alla partecipazione culturale, nel frattempo diventato punto di riferimento condiviso su ampia scala. Il documento si trova anche nell'allegato al presente manuale.

Il documento di posizione ci ricorda che, sia in Svizzera sia a livello internazionale, la partecipazione è un concetto politico riconosciuto e utilizzato in vari settori della politica. L'istituzione di parlamenti dei giovani o l'abbassamento dell'età per l'esercizio del diritto di voto, per esempio, mirano a promuovere la *partecipazione politica*, il finanziamento di posti di lavoro per persone con disabilità favorisce la *partecipazione economica* e il sostegno all'animazione socioculturale dei giovani promuove la *partecipazione sociale*. La partecipazione politica, economica, sociale e – appunto – anche culturale alla collettività si completano, rafforzandosi a vicenda e contribuendo con la loro interazione all'inclusione e alla coesione sociale. Ma non solo: possono anche ampliare la gamma di modalità espressive culturali e generare nuove forme estetiche.

4 Membri del gruppo di lavoro Partecipazione culturale 2014–2019: Regula Düggelein, Pro Helvetia; Marianne Flubacher, Città di Thun; Hans-Ulrich Glarner, Cantone di Berna; Peter Haerle, Città di Zurigo; Andrew Holland, Pro Helvetia; Stefan Koslowski, Ufficio federale della cultura; Murielle Perritaz, Pro Helvetia; Myriam Schleiss, Ufficio federale della cultura; Philippe Trinchan, Cantone di Friburgo; Rico Valär, Ufficio federale della cultura; David Vitali, Ufficio federale della cultura.

5 Messaggio concernente la promozione della cultura negli anni 2016–2020 del 28 novembre 2014 (Messaggio sulla cultura 2016–2020), documentazione su www.bak.admin.ch/messaggio-cultura.

6 Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz. Bericht im Auftrag der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs. Berna 2015. www.bak.admin.ch/partecipazione-culturale.

Nel gennaio 2017 l'Ufficio federale della cultura ha organizzato, in collaborazione con il Cantone e la Città di Berna, SwissFoundations e l'Unione delle città svizzere un convegno di lavoro di due giorni dedicato alla promozione della partecipazione culturale. L'idea all'origine di questa manifestazione è nata nel gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale. Il convegno era espressamente indirizzato sia a istituzioni di promozione statali sia a organismi privati. In linea con il documento di posizione era inoltre evidente che l'invito doveva essere rivolto anche a persone, servizi e istituzioni incaricati della promozione della partecipazione politica, sociale ed economica. La partecipazione culturale richiede, questa una conclusione del convegno, un modo di pensare e cooperare interdisciplinare.

Pubblicando il presente manuale, il Dialogo culturale nazionale compie un altro passo di approfondimento del dibattito attorno alla partecipazione culturale e al suo contributo per la collettività democratica.

Struttura del manuale

Il manuale stesso è strutturato in tre parti tematiche: *Pensare la partecipazione culturale*, *Esplorare la partecipazione culturale* e *Rafforzare la partecipazione culturale*. Chi legge tutti i contributi potrà comunque constatare che questa struttura tematica contiene numerosi collegamenti, che rimandano a tematiche affini che si orchestrano a vicenda. Questa polifonia, voluta dai curatori della pubblicazione, è stata raggiunta attraverso l'accurata selezione delle autrici e degli autori, oltre una trentina, che provengono da molteplici discipline e tradizioni di pensiero linguistico-culturale e vantano inoltre considerevoli esperienze pratiche. Di fronte a questa moltitudine di competenze si è pertanto potuto rinunciare ad armonizzare gli approcci e le convinzioni. Per facilitare l'orientamento sui contenuti, ogni contributo è preceduto da una sintesi in tedesco, francese e italiano.

Nella prima parte del manuale, «Pensare la partecipazione culturale», le autrici e gli autori esplorano il campo semantico della partecipazione culturale, illustrando da vari punti di vista termini come inclusione, co-costruzione, collaborazione o cooperazione nonché i loro punti di riferimento e le loro linee di collegamento con la partecipazione culturale. Queste riflessioni terminologiche sono necessarie, non da ultimo considerato che la società è oggetto di una diversificazione sempre più marcata.

La seconda parte, «Esplorare la partecipazione culturale», è dedicata ai singoli campi di attività. Senza timore di varcare i confini, le autrici e gli autori analizzano gli approcci e le misure per raggiungere l'obiettivo della partecipazione culturale, pur senza nascondere gli ostacoli. I contributi sono incentrati tra l'altro sulla mediazione culturale, il lavoro sociale, la prima infanzia e l'ultima fase della vita, il patrimonio culturale immateriale e materiale e mettono in evidenza quale potenziale per la partecipazione culturale possiedono i musei, la creazione artistica, il cinema, il teatro, la musica e la letteratura.

In «Rafforzare la partecipazione culturale», terza parte del manuale, autrici e autori che operano nell'ambito della promozione culturale a livello federale, cantonale, comunale e privato illustrano approcci concreti, programmi e canali di promozione che perseguono l'obiettivo della partecipazione culturale. Sono completati da contributi che approfondiscono le sfide per la gestione culturale che possono manifestarsi in progetti orientati alla partecipazione e nella loro valutazione.

L'allegato documentario contiene, in tre lingue, il Documento di posizione sulla partecipazione culturale elaborato dal gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale. Il documento, che vuole essere un punto di riferimento per il dibattito in corso sulla partecipazione culturale, invita non solo alla discussione, ma anche all'ulteriore sviluppo degli obiettivi.

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va a tutte le autrici e a tutti gli autori. Proponendoci la lettura delle loro riflessioni hanno contribuito all'intento del presente manuale, che è quello di continuare a pensare alla partecipazione culturale. Ringraziamo inoltre l'Ufficio federale della cultura, i cui collaboratori hanno concepito il manuale e lo hanno realizzato, nonché il Dialogo culturale nazionale, che ha curato questa prima pubblicazione congiunta. Ringraziamo infine la casa editrice Seismo, nel cui programma la partecipazione costituisce una priorità tematica, e in particolare Peter Rusterholz, che ha contribuito sostanzialmente a questo progetto accompagnandolo in tutte le fasi della sua produzione.

Stefan Koslowski

Per il Gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale

Erster Teil
Kulturelle Teilhabe denken

Première partie
Penser la participation culturelle

Prima parte
Pensare la partecipazione culturale

Wie sollen wir den Begriff der kulturellen Teilhabe verstehen, der je nach Kontext und Praktiken einen unterschiedlichen Sinn hat und durch unterschiedlichste Aktivitäten und Projekte umgesetzt wird? Im ersten Teil des Beitrags soll die kulturelle Teilhabe anhand einiger Prinzipien des kollektiven Handelns eingeordnet werden. Es geht dabei um die Demokratisierung des Zugangs zur sogenannt «legitimen» Kultur, um die Anerkennung der Vielfalt der soziokulturellen Ausdrucksformen, die für die kulturelle Demokratie wichtig ist, sowie um die interdisziplinäre Zusammenarbeit und die gesellschaftliche Teilhabe, die zur nachhaltigen Entwicklung gehören. Im zweiten Teil wird der amerikanische Philosoph John Dewey herangezogen, um die kulturelle Teilhabe als zutiefst experimentellen, prozesshaften und interaktiven Vorgang zu beschreiben. Abschliessend werden die Herausforderungen, Fragen und Paradoxe der öffentlichen Umsetzung dieser neuen Zielsetzung der Kulturpolitik beleuchtet.

Comment comprendre la notion de participation culturelle qui, selon les contextes et les pratiques, prend des sens différents et se concrétise dans une diversité d'actions et de projets? La première partie de cette contribution tente de situer la participation culturelle à partir d'un ensemble de principes d'action collective que sont la démocratisation de l'accès à la culture dite « légitime », la reconnaissance de la pluralité des expressions socioculturelles, chère à la démocratie culturelle, ou encore la collaboration interdisciplinaire et la participation citoyenne propres au développement durable. Dans une deuxième partie, un détour par la pensée du philosophe américain John Dewey permet d'appréhender la participation culturelle comme un processus profondément expérimental, procédural et interactif. Dans une partie conclusive, ce sont les défis, enjeux et paradoxes de la mise en œuvre publique de ce nouveau référentiel des politiques culturelles qui sont soulignés.

Come recepire il concetto di partecipazione culturale che, a seconda dei contesti e delle pratiche, assume significati diversi e si concretizza in una diversità di interventi e progetti? La prima parte del contributo cerca di inquadrare la partecipazione culturale partendo da un insieme di principi dell'azione collettiva: democratizzazione dell'accesso alla cultura cosiddetta «legittima», riconoscimento della pluralità delle espressioni socioculturali, cara alla democrazia culturale, nonché collaborazione interdisciplinare e partecipazione dei cittadini appropriate allo sviluppo sostenibile. La seconda parte, una parentesi sul pensiero del filosofo americano John Dewey, permette di cogliere la partecipazione culturale come processo profondamente sperimentale, procedurale e interattivo. La parte conclusiva illustra le sfide e i paradossi dell'attuazione pubblica di questo nuovo sistema di riferimento delle politiche culturali.

Renforcer la participation culturelle

Un nouveau défi démocratique

Isabelle Moroni

Poser une définition claire du terme de *participation culturelle* relève d'une véritable gageure, tant celui-ci reste investi de sens pluriels et s'incarne dans une diversité de pratiques et d'actions sur le terrain. Danser en costume dans une troupe folklorique, visiter un musée, chanter du rap sur une scène alternative ou s'engager dans une expérimentation d'art contemporain sont autant de façons de participer à des activités de culture. Parmi ces différentes expériences, lesquelles sont dès lors susceptibles d'appartenir à une nouvelle catégorie de pratiques culturelles dites « participatives » ? Et, pour celles qui apparaîtraient comme les plus participatives, dans quelle mesure sont-elles le signe d'un réel renouvellement des activités dans le champ de la culture ?

Pour répondre à ce questionnement et trouver une signification commune, il s'agit d'inscrire la participation culturelle dans la continuité des actions publiques qui, depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, tissent, avec plus ou moins de succès, des liens entre les « mondes » de la culture (Becker 1988) et la société dans son ensemble. Les façons d'appréhender ce lien entre culture et société varient évidemment selon les logiques nationales, régionales ou locales (Loyer 2017). Or, quelle que soit la singularité des contextes, les actions culturelles collectives fondent en partie leur légitimité sur un *idéal démocratique* dont l'enjeu est de savoir quel degré de reconnaissance (en termes de compétences, d'expertise et d'identité) et quel degré de pouvoir (en termes d'expression et d'action), il convient d'accorder aux acteurs sociaux dans les expériences liées à l'art et à la culture. Autrement dit, ce qui définit aujourd'hui les frontières de la participation culturelle est le résultat de controverses et de débats continus autour de la question de la place du *demos* – cet ensemble hétérogène d'individus, de groupes sociaux ou, selon les mots de la communication, de « publics » – dans le champ de la culture. Une place qui se configure, d'une part, selon les visions diverses et contradictoires du terme de culture et, d'autre part, selon les manières, tout aussi diverses et contradictoires, de penser l'acte de participer dans les sociétés démocratiques contemporaines.

La première partie de cette contribution s'attelle ainsi à situer la participation culturelle à l'aune des grands modèles d'action collective qui ont donné sens et façonné les pratiques culturelles. La deuxième partie tente de cerner plus spécifiquement quel serait cet idéal démocratique sous-tendu par la participation culturelle. Dans une partie conclusive, ce sont les défis, enjeux et paradoxes de ce nouveau référentiel d'action collective qui sont soulignés.

De la démocratisation à la démocratie culturelle, la place du peuple en question

Issu historiquement du contexte de la France d'après-guerre et défendu par André Malraux¹, le modèle de la *démocratisation culturelle* pose les ferments d'un idéal démocratique qui influence encore aujourd'hui les politiques culturelles bien au-delà du contexte français. Pour Malraux, la « Grande Culture », composée des œuvres d'art marquantes d'hier et d'aujourd'hui, est porteuse de valeurs universelles qui transcendent les différences et les antagonismes entre les êtres humains. Ces derniers, quelles que soient leurs origines et leurs identités, seraient dès lors capables de comprendre et d'apprécier l'art dans la mesure où les institutions leur en donnent l'occasion. Le programme de démocratisation culturelle défend, à partir de ce principe de compréhension innée et fondamentalement humaine de l'art, une égalité des chances d'accès aux offres patrimoniales et artistiques (Arnaud 2015). Bien que la perspective innéiste de Malraux ait été depuis lors largement rediscutée et nuancée (Krebs et Robatel 2008), les efforts pour ouvrir au plus grand nombre les institutions culturelles, à l'aide de toute une série de dispositifs éducatifs, de médiation ou de marketing culturels, sont encore aujourd'hui d'actualité. Reste que ces tentatives de « conversion » des individus à des œuvres produites essentiellement selon les codes d'excellence et de professionnalisme du secteur artistique demeurent entachées d'une forme d'élitisme qui laisse peu de place aux compétences et aux modes d'expression, s'exerçant en dehors du champ de la culture légitime. À cela s'ajoutent des résultats décevants en termes d'accès de certaines populations à l'offre culturelle

1 André Malraux (1901–1976) sera à la tête du premier ministère des affaires culturelles en Europe, créé en France en 1959 sous la présidence de De Gaulle. Malraux a donné l'impulsion à une politique ambitieuse de démocratisation et de décentralisation de l'offre artistique à travers la mise en œuvre d'infrastructures dédiées à l'art – « les maisons de la culture » – sur l'ensemble du territoire français.

institutionnelle malgré tous les efforts d'éducation et de médiation engagés (Moeschler et Vanhooydonck 2008 ; Donnat 2011).

Jugé élitiste et peu efficace, le projet de démocratisation culturelle est notamment remis en question par une vision alternative des relations entre culture et société, celle de la *démocratie culturelle*. La démocratie culturelle repose sur un principe de reconnaissance de la pluralité des identités, des goûts et des appartenances sociales et interdit toute forme de hiérarchisation entre une « haute » culture civilisatrice et une autre, plus « basse », de l'ordre du divertissement et du loisir. Dans cette perspective, il s'agit de valoriser l'ensemble des modes d'expression qu'ils soient issus des jeunes et de la rue, des populations migrantes et de leurs traditions ou des amateur-e-s et de leurs activités de loisirs. Portée historiquement par les mouvements d'éducation populaire, l'idéal de démocratie culturelle s'inscrit d'abord dans un souci de cohésion sociale et d'émancipation des populations. Or, la critique récurrente adressée à une telle visée démocratique est celle de son relativisme. Toutes les expertises et les savoirs ayant la même valeur, il ne serait plus possible de distinguer un travail d'excellence de celui qui l'est moins, de reconnaître les artistes qui vivent de leur travail créatif des amateur-e-s pour qui les activités culturelles sont de l'ordre du temps libre.

L'opposition traditionnelle entre démocratisation et démocratie culturelle semble aujourd'hui s'estomper ou, du moins, nous assistons depuis la fin des années nonante à un abandon relatif de ces deux notions dans les débats. Les liens entre culture et société se recomposent en regard de certains grands principes du développement durable que sont la transversalité des actions, la participation citoyenne et le localisme. Le développement durable encourage, en effet, une dédifférenciation des secteurs d'activité et des disciplines, les expert-e-s de l'environnement, de l'économie, du social ou de la culture devant œuvrer de concert pour contenir les externalités négatives produites par les logiques sectorielles. Ensuite, le développement durable ne peut se faire sans la participation des citoyennes et citoyens dont on reconnaît les « savoirs d'usage », compris comme des connaissances intimes et quotidiennes des espaces géographiques, culturels ou sociaux (Sintomer 2008). Enfin, l'échelle pertinente d'action reste l'espace de vie des individus, là où peuvent se nouer les liens sociaux et où peut s'exprimer la créativité. À la lumière de ces principes, les initiatives artistiques et culturelles s'incarnent de plus en plus dans des projets qui valorisent et fédèrent des expertises diverses et des partenariats pluriels, tout en encourageant les citoyens et les citoyennes à s'y engager de manière active (Arnaud 2011).

Entre démocratisation et démocratie, l'idéal de la participation culturelle

S'il semble si difficile de savoir ce qui se cache derrière la réalité de la notion de participation culturelle, c'est bien en raison de son caractère syncrétique, puisant ses apports aussi bien dans un idéal de démocratisation de l'accès à la culture légitime que dans celui d'une démocratie fondée sur la reconnaissance de toutes les identités et les expressions culturelles, tout en empruntant au passage les valeurs de collaboration et de participation citoyenne propres au développement durable.

Issues des critiques adressées au projet de démocratisation culturelle, les réflexions en termes de participation culturelle sont marquées par le constat selon lequel l'accès à certaines formes de culture ne va pas de soi, et que certains publics restent éloignés de l'offre des institutions. Cette prise de conscience a notamment permis un renouvellement des infrastructures et des dispositifs d'accueil des publics. En diversifiant les usages, les institutions culturelles deviennent aujourd'hui des lieux conviviaux où l'on vient boire un verre, « surfer » sur internet ou écouter un concert... Et si en franchir le seuil paraît encore trop difficile pour certain-e-s, ce sont les œuvres et les artistes qui vont à la rencontre des publics là où ils se trouvent. De plus en plus, des projets innovants d'offres artistiques nomades qui se déplacent dans les périphéries se multiplient, créant des espaces propices à l'expérimentation et à la convivialité.

La participation culturelle rejoint aussi la démocratie culturelle dans son ambition de valoriser, d'une part, la figure de l'amateur-e, reconnue dans ses compétences artistiques et, d'autre part, les cultures populaires, perçues comme l'expression légitime de la diversité sociale. Il n'est pas rare désormais d'associer étroitement des artistes et des amateur-e-s dans des projets où se mêlent culture savante et culture populaire, compétences professionnelles et non professionnelles. Proches de la dynamique participative et localiste du développement durable, ces dispositifs intègrent une diversité d'acteurs et d'actrices afin de construire des propositions partagées à partir des ressources locales qu'elles soient matérielles, spatiales ou symboliques. À titre d'exemple, le Musée précaire d'Albinet, une expérimentation artistique menée par le plasticien Thomas Hirschhorn en 2004 dans une banlieue parisienne, pourrait résumer à elle seule l'esprit de la participation culturelle. L'artiste, en collaboration avec des jeunes du quartier, construit un musée éphémère, conçu avec des matériaux de récupération. Pendant quelques mois, cette construction provisoire va alors accueillir des œuvres classiques de l'art moderne, prêtées par des musées parisiens reconnus. Elle devient aussi un lieu de rencontre, de formation et de recherche

entre artistes, habitant-e-s du quartier, travailleuses et travailleurs sociaux et responsables d'institutions culturelles (Hirschhorn 2004).

Cet exemple à lui seul n'épuise pas les formes possibles de participation culturelle. Les configurations participatives varient finalement selon le degré d'autonomie et de pouvoir dont disposent les différents acteurs et actrices dans le processus créatif, en particulier celui des populations locales qui, de « simples » publics, peuvent devenir, selon les cas, porteuses et initiatrices de projets. L'expérience du Musée Précaire illustre surtout un type d'action qui propose aux individus, quels que soient leur capital socioculturel, leur origine ou leur identité, de s'engager dans des activités artistiques collaboratives où une diversité de compétences sont mises en commun (Moroni et Bianco 2016).

L'art et la culture, agents de la démocratie vécue

Nul doute que ces démarches collaboratives sont ouvertes et généreuses, mais il reste néanmoins à en saisir la portée démocratique et les conditions de leur réalisation. Un détour par la pensée du philosophe américain John Dewey permet de mieux appréhender l'idéal démocratique qui nourrit la participation culturelle.

John Dewey (1859–1952) pose d'emblée la diversité culturelle et l'hétérogénéité sociale comme le fondement de nos démocraties occidentales. Si les différences entre les individus sont constitutives de nos sociétés, encore faut-il pouvoir « créer du commun » à partir de cette diversité (Voirol 2008 : 23–24). Pour Dewey, « l'accord démocratique » qui rend possible la vie commune (Zask 2007, 22) ne relève pas de valeurs et de normes universelles d'égalité et de justice qui s'imposent à l'ensemble du corps social et politique. Cet accord est d'abord le fruit des expériences concrètes que vivent les individus confrontés à un environnement en constante transformation. Les réponses collectives pour répondre aux « troubles » (Dewey 1916, 394) et aux doutes que produit cette confrontation au réel constituent le socle de la vie en commun. La démocratie devient, dans une telle perspective, une activité sociale d'expérimentation de l'altérité et de recherche de solutions collectives à des problématiques qui bousculent les connaissances, les certitudes et les routines d'action.

Pour revenir à la notion de participation culturelle, ne gagnerait-on pas à la saisir à partir de cet idéal de démocratie exploratoire, procédurale et interactive ? Au-delà d'une vision universaliste de la culture dont les valeurs intrinsèques seraient le ciment commun des peuples, dépassant par ailleurs une vision relativiste de défense de toutes les expressions créatrices, la participation culturelle pourrait se

révéler dans des espaces pluriels d'expérimentations inédites et partagées qui «troublent» les identités et les goûts, tout en encourageant la recherche d'une expression commune. Fondamentalement processuels, expérimentaux et co-construits, les projets de participation culturelle deviennent dès lors imprévisibles et incertains : les agent-e-s artistiques, culturels et sociaux mobilisés dans ces démarches ne peuvent prédire avec exactitude ni le temps nécessaire à leur élaboration, ni les résultats qui vont en découler.

Conclusion

À l'heure où la participation culturelle s'inscrit dans les objectifs des politiques publiques, cette tentative de compréhension soulève peut-être plus de questions qu'elle ne donne de réponses. Après avoir considéré les différentes modalités démocratiques de mise en lien entre le monde de la culture et la société, on peut en effet douter du caractère totalement inédit de ces nouvelles visées participatives dans le champ de la culture. Du côté des institutions culturelles, la richesse et l'inventivité des formats de médiation et de communication sont déjà la preuve d'une volonté d'intégrer la diversité sociale et de faire plus de place aux besoins des publics. Du côté des artistes, cela fait longtemps que l'on se préoccupe d'impliquer dans le travail de création les communautés, à l'image des démarches artistiques contemporaines. De ce point de vue, il s'agirait pour les autorités publiques de reconnaître et de soutenir ce qui existe déjà, avant même de (re)inventer de nouveaux instruments. Par ailleurs, encourager la participation culturelle dans son ambition profondément démocratique implique d'accepter l'incertitude des processus qu'elle engage. Or, c'est bien là que réside tout le défi des mesures de régulation publique. Comment juger de la pertinence et de la réussite des expérimentations de participation culturelle, alors même qu'elles apparaissent comme éminemment labiles et incertaines, ancrées dans les contextes mouvant de leur réalisation ? Sur quels critères faut-il fonder leur valeur dans la mesure où elles poursuivent à la fois des buts artistiques, de cohésion sociale, de développement local et de valorisation des territoires ? Comment s'assurer qu'elles ne soient pas instrumentalisées par quelques intérêts dominants qu'ils soient culturels, sociaux ou économiques ? Face à tant d'ambiguïté, la tentation est toujours grande de d'encadrer ce type de projet par des logiques administratives claires et maîtrisées au risque de les formater et de perdre au passage leur force critique et d'innovation. Oser le risque de l'incertitude et de l'imprévisibilité, en laissant se déployer le plus librement possible les idées et les initiatives,

n'est-ce pas finalement la condition nécessaire pour que l'art et la culture deviennent, selon les mots de Paul Ardenne, de véritables « agents de la démocratie vécue » (Ardenne 2002 : 183).

Références

- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Arnaud, Lionel. 2011. Culture (développement culturel). In Romain Pasquier, Sébastien Guigner et Alistaire Cole (dir.), *Dictionnaire des politiques territoriales*. Paris : Presses de Sciences Po : 109–114.
- Arnaud, Lionel. 2015. Action culturelle et émancipation par la culture. Un éclairage sociohistorique. *Informations sociales* 190(4) : 46–56.
- Becker, Howard Saul. 2010 [1988]. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Dewey, John. 2001 [1916]. *Democracy and Education. An introduction to the philosophy of education*. Pennsylvania : Pennsylvania State University.
- Donnat, Olivier. 2011. Pratiques culturelles, 1973–2008. *Culture méthodes* 2(2) : 1–12.
- Hirschhorn, Thomas et Yvane Chapuis. 2005. *Musée précaire Albinet : quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*. Paris : Éditions Xavier Barral.
- Krebs, Anne et Nathalie Robatel. 2008. *Démocratisation culturelle : L'intervention publique en débat*. Paris : La documentation française.
- Loyer, Emmanuelle. 2017. *Une brève histoire culturelle de l'Europe*. Paris : Flammarion.
- Moeschler, Olivier et Stéphanie Vanhooydonck. 2008. *Les pratiques culturelles en Suisse : enquête 2008*. Neuchâtel : OFS.
- Moroni, Isabelle et Gaëlle Bianco. 2016. Les espaces de la participation culturelle. Enjeux et perspectives d'action. *Cahiers de l'Observatoire de la Culture-Valais* 3 : 1–72.
- Sintomer, Yves. 2008. Du savoir d'usage au métier de citoyen ? *Raisons politiques* 3(31) : 115–133.
- Voirol, Olivier. 2008. Pluralité culturelle et démocratie chez John Dewey. *Hermès, La Revue* 2(51) : 23–28.
- Zask, Joëlle. 2007. Pratiques artistiques et conduites démocratiques. *Noesis* 11 : 103–115.

Ausgehend vom Menschenrecht auf die Teilnahme am kulturellen Leben der Gemeinschaft, wird die Ambivalenz des Begriffs «Kulturelle Teilhabe» diskutiert. Einerseits will kulturelle Teilhabe Menschen zum eigenen kreativen Tun aktivieren und neue Zielgruppen in der Kulturvermittlung erschliessen. Andererseits gibt es kritische Einwände gegen das Konzept kultureller Teilhabe, weil sie die Qualität des künstlerischen Schaffens erodiere. Plädiert wird für eine interaktive Klärung des Begriffs zwischen Kulturschaffenden, Förderinstitutionen und Publikum. Ein Blick in die Entstehungsgeschichte des Begriffs zeigt die gesellschaftlichen Wurzeln von Teilhabe auf und führt zu den unterschiedlichen Herausforderungen der heutigen Förderpraxis kultureller Teilhabe. Abschliessend werden Handlungsempfehlungen ausgesprochen, die den Prozess der kulturellen Teilhabe durch eine engagierte Förderpolitik unterstützen. Diese soll partizipative Verfahren in Produktion und Aneignung von Kultur bewirken.

La participation à la vie culturelle de la communauté est un droit de l'homme, mais le concept de « participation culturelle » est ambivalent. D'un côté, il faut inciter les particuliers à se lancer dans des activités créatrices et ouvrir de nouveaux groupes cibles à la médiation culturelle. De l'autre, cependant, la participation culturelle est critiquée parce qu'elle nuirait à la qualité de la création culturelle. L'auteur plaide pour que les créateurs, les institutions d'encouragement et le public clarifient ensemble cette notion. Un regard sur l'historique du concept met en évidence les origines sociétales de la participation avant de passer aux défis auxquels la pratique actuelle d'encourager la participation est confrontée. Finalement, la contribution formule des recommandations concrètes sur la manière de soutenir le processus de participation culturelle par une politique d'encouragement active et engagée. Elle doit permettre de développer des procédures participatives aussi bien dans la production de la culture que pour son appropriation.

Basandosi sul diritto umano di partecipazione alla vita culturale della comunità, il contributo discute l'ambivalenza del concetto di partecipazione culturale. Da un lato vuole incoraggiare le persone a sviluppare la propria creatività e raggiungere nuovi gruppi di destinatari grazie alla mediazione culturale. Dall'altro esistono voci critiche che attribuiscono alla partecipazione l'impovertimento della qualità della produzione artistica. Il contributo propone di chiarire il concetto attraverso il dialogo tra operatori culturali, enti promotori e pubblico. Uno sguardo alla sua storia evidenzia il suo radicamento nella società e le sfide che l'odierna politica di promozione della partecipazione culturale si trova ad affrontare. Il contributo si chiude con suggerimenti su possibili vie da intraprendere per sostenere la partecipazione culturale grazie a una politica di promozione impegnata, che incoraggi i processi partecipativi nella produzione e nell'appropriazione culturali.

Aufbrüche

Zum Teilhabe-Diskurs in der Schweiz

Heinz Altorfer

Jeder Mensch hat ein Recht auf kulturelle Teilhabe. Dieser Satz liegt in den UNO-Menschenrechten begründet.¹ Hier heisst es im Artikel 27: «Jeder hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen» (United Nations 1948).

Wie weit soll der Staat nun jedoch bei der Förderung dieses Rechts gehen? Ist Nicht-Partizipation ein Problem? Von wem? Vom Staat, von der Gesellschaft, von der abseitsstehenden Bevölkerung? Wie breit fasst der Förderstaat das Marktpotenzial der Kulturnutzenden? Sind es die 8,4 Mio. Einwohnerinnen und Einwohner der Schweiz? Wie wird die Entscheidungsfreiheit von Menschen geachtet, die auch ohne geförderte Kultur mit den kommerziellen Angeboten ganz gut zurechtkommen?

Es muss ein gewisser Problemdruck bestehen, wenn der Staat nun kulturelle Teilhabe fördern will. Entscheidend ist gewiss die Legitimation, dass Steuermittel faktisch nicht nur einer privilegierten Schicht von Kulturnutzenden zu Gute kommen. Über diese Legitimationsstrategie hinaus dürfte es jedoch jede demokratisch verfasste Politik interessieren, Kulturförderung für die Bewohnerinnen und Bewohner des Landes besser werden zu lassen. Auch private Förderorganisationen wollen, dass durch kulturelle Betätigung mehr resultiert als nur Relaxation oder Repräsentation des gesellschaftlichen Status bzw. der Kulturnutzung als sozialer Distinktion.

Ambivalenz der «Kulturellen Teilhabe»

Kulturelle Teilhabe ist in der Verordnung des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) durch das Förderungskonzept 2016–2020 verankert (Schweizerische Eidgenossenschaft 2016). Das Bundesamt für Kultur hat 2016 entsprechende Fördermassnahmen eingeleitet. Auch Kantone, Städte und Gemeinden beginnen, sich auf dem Gesetzes- bzw. Verordnungsweg und durch eine Entwicklung der Förderpraxis

1 Vgl. auch den Beitrag von Patrice Meyer-Bisch in diesem Band.

in Richtung des «gelobten Landes» der kulturellen Teilhabe zu bewegen (vgl. Kanton Wallis 2016). Die privaten Förderstellen haben die Wahl: auf den Zug aufsteigen oder Zaungäste der weiteren Entwicklung bleiben. Etliche private Organisationen verstehen sich allerdings heute schon als treibende Kräfte im Diskurs über kulturelle Teilhabe (vgl. Migros-Kulturprozent 2018).

Kulturelle Teilhabe klingt gut, will Menschen zum eigenen kreativen Tun aktivieren, schliesst alle ein. Wer will schon etwas gegen die Inklusion sogenannt kulturferner Milieus haben, gegen Barrierefreiheit, gegen Kultur als Betätigungsfeld der eigenen Selbstentfaltung?

Doch klingen auch andere, kritische Töne seitens Kulturschaffender und -veranstaltender mit. So werde kulturelle Teilhabe etwa bloss als eine neue Etikette bezeichnet für etwas, was schon lange geschehe in der Kulturpädagogik, Kunsterziehung, Kulturvermittlung, im Audience Development und in massgeschneiderter Anspruchsgruppen-Kommunikation. Zudem wird vorgebracht, die Verantwortung für künstlerische und kuratorische Qualität werde beim Konzept der kulturellen Teilhabe aus der Hand gegeben. Die Folgen seien qualitative Unwägbarkeit, faule Kompromisse mit einem Amateur-Publikum und Jekami. Nicht zuletzt wird vor einer Förderkonkurrenz gewarnt. Die Mittel reichten jetzt schon nicht aus für die angestammte Förderung – sollten sie jetzt mit der Förderung von kultureller Teilhabe noch mehr aufgesplittet werden?

Was nun? Ist kulturelle Teilhabe doch nicht das «gelobte Land»? Ist sie ein ambivalentes Feld? Ich meine ja. Kulturelle Teilhabe ist – wie Kunst oder Kultur selbst – schwierig zu fassen. Natürlich ist sie beschreibbar, sie kann mit Beispielen konkretisiert werden – eine analytische Kategorie bildet sie nicht. Nicht nur die Vielfalt des Kulturbegriffs lässt grüssen, auch Teilhabe als soziologisches Konstrukt hat vielfältige Wurzeln, die vom Verständnis der Teilhabe als blosser Teilnahme über Integration bis hin zur Mitwirkung reichen. Wenn das Verständnis von kultureller Teilhabe allerdings nicht nur dem Belieben einzelner Förderstellen überlassen bleiben soll, muss sie mindestens intersubjektiv konstruiert sein, d. h. sie muss auf einem Verständigungsprozess gründen zwischen Kunst- und Kulturschaffenden einerseits, dem Publikum andererseits und den Förderstellen als weiteren Akteurinnen.

Eine weiterer Ambivalenzaspekt ist, dass kulturelle Teilhabe oft auch gesellschaftspolitisch motiviert ist. Damit wird kulturelle Teilhabe zu einem normativen Konstrukt. Sie ist nicht lediglich die Errungenschaft eines innerkulturellen Entwicklungsdiskurses, sondern setzt Kultur und deren Förderung in eine Beziehung zum gesellschafts- und kulturpolitischen Umfeld. So neu ist das zwar nicht, weil wahrscheinlich jede demokratisch legitimierte Kulturförderung mehr Ziele verfolgt als

einfach nur die Förderung des Systems Kultur. Ähnliches gilt auch für die private Kulturförderung.

So komme ich zur Schlussfolgerung, dass im Verständigungsprozess über kulturelle Teilhabe immer eine situative Klärung des Teilhabe-Verständnisses sowie eine Reflexion der jeweiligen politischen und normativen Voraussetzungen und Zwecksetzungen notwendig sind. Kulturelle Teilhabe ist ein Instrument der Demokratisierung von Kultur und zugleich der Aneignung von Kultur durch den Bürger, die Bürgerin mit ihren je eigenen spezifischen Bedürfnissen.

Ein Blick in die Geschichte

Der Begriff der Teilhabe ist ein Germanismus, der erst in den letzten Jahren in der Schweiz benutzt worden ist, um sich zu einem hierzulande gebräuchlichen Fremdwort hinzugesellen: dem Begriff der Partizipation. Die Franko- und Italophonen sind beim Begriff der Partizipation geblieben. Es gibt auf französisch und italienisch keine anderen Begriffe für Teilhabe als «participation» bzw. «partecipazione». Übersetzt bedeutet das ursprünglich lateinische «participatio» allerdings Teilnahme und macht die Bedeutungsverschiebung von Teilnahme zu Teilhabe nicht mit. Ob sich hinter der Differenzierung von Teilnahme und Teilhabe wirklich ein Bedeutungswandel versteckt, bleibe vorläufig einmal offen.

Die Diskussionen der 1970er Jahre rund um gesellschaftliche Partizipation waren geprägt vom Versuch der Neuordnung von hierarchischen Verhältnissen. Was aus der Rebellion der Jugend herauswuchs, war der Anspruch auf autonome Bestimmungsmacht über das, was die eigenen Lebensumstände betraf. Eine Jugendkultur wuchs heran, die infrage stellte, was der bestehende Kulturkanon anzubieten hatte. Politisch bestimmend war der 1973 erschienene Bericht einer Studiengruppe des EDI unter Leitung von Nationalrat Theodor Gut zu Fragen einer schweizerischen Jugendpolitik (Bühler 2016). Der «Bericht Gut» postulierte drei Dimensionen des Begriffes Jugendpolitik: erstens eine «Beteiligungspolitik» der Jugendlichen an den für sie entscheidenden Lebensgebieten (Familie, Schule, Kirche); zweitens eine «Politik der Autonomie», die das Engagement aller Jugendlichen wecken soll, ihre Probleme selber darzustellen und selbst an den Entscheidungen teilzuhaben sowie sich frei zu ihren Anliegen und ihren Bedürfnissen zu äussern, und drittens eine «Politik des Schutzes und der soziokulturellen Hilfe» für sozial Benachteiligte und Menschen mit psychischen oder physischen Einschränkungen.

In der Folge entstanden neue Konzepte wie soziokulturelle Animation, offene Jugendarbeit oder Alternativkultur. Eine kreative Welle erfasste beispielsweise die Jugendverbände, die sich in Musikfestivals, Theater-Happenings und öffentlichen kulturellen Manifestationen zeigte. Mit dem Projekt «Kulturmobil» begegnete Pro Helvetia 1984 der Forderung nach einer Demokratisierung der Kultur (Keller 2012). Es sollte verschiedensten Bevölkerungsgruppen ermöglichen, eigene Kulturprojekte zu realisieren, und es sollte gleichzeitig das kulturelle Schaffen in peripheren Gegenden unterstützen. Das 2004 wieder eingestellte Projekt war ein Vorläufer der Kulturförderung im Sinne kultureller Teilhabe. Bereits der 1975 erschienene «Clottu-Bericht für eine Kulturpolitik in der Schweiz» (Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975), eine Art Systematisierung der öffentlichen Kulturförderung, erwähnt Beispiele solcher Arbeit, v. a. Theaterarbeit mit Schülerinnen und Schülern in der Westschweiz, die heute wohl als Projekte kultureller Teilhabe durchgingen. Die öffentliche Kulturförderung tat sich jedoch grundsätzlich schwer mit der Systematisierung dieses Ansatzes. Soziokultur als Konzept, bestimmten Bevölkerungsgruppen aufgrund gesellschaftlicher Problemlagen mit eigenen, zunehmend professionellen Methoden zur individuellen Lebensbewältigung und zur gesellschaftlichen Integration zu verhelfen, wurde eine Aufgabe des *Sozial-*, nicht des *Kulturstaates*.

Im Bereich der kulturellen Anspruchsgruppen, die aufgrund ihrer wenig privilegierten gesellschaftlichen Situation in einem besonderen Fokus standen, wurde ab 2004 beispielsweise das neu gegründete Eidgenössische Büro für die Gleichstellung von Menschen mit Behinderung aktiv, um die Teilhabe behinderter Menschen am Kulturleben zu fördern (Schweizerische Eidgenossenschaft 2018). Des Weiteren wurden Kulturprojekte mit Bezug zu Genderfragen oft aus Gleichstellungskassen berappt. Im Bereich der Integration von Menschen mit Migrationshintergrund wurden kulturelle Projekte von und mit Migrantinnen und Migranten zur Förderaufgabe der entsprechenden kantonalen und kommunalen Integrationsstellen und der Eidgenössischen Migrationskommission (Schweizerische Eidgenossenschaft 2017). Für eine breite Heranführung von Kindern und Jugendlichen an das bestehende Kulturangebot entstand – nach etlichen Vorläuferprojekten in verschiedenen Kantonen – im Kanton Aargau 2005 das Projekt «Kultur macht Schule» als neuer Ansatz der Kulturvermittlung. Dieser sprengte insbesondere die soziale, einkommens- und bildungsmässige Selektivität der herrschenden Kulturvermittlung, weil durch die Volksschule alle Kinder in den Genuss dieser Angebote kamen (Kanton Aargau 2018). Im Allgemeinen tat sich die Kulturförderung jedoch schwer, die Kulturabstinenz

sozioökonomisch benachteiligter Bevölkerungsgruppen zu überwinden oder deren Kulturverständnis zum Ausgangspunkt der Förderung zu machen.

Kulturelle Betätigung von Laien wurde vor allem in der kommunalen Kulturförderung eher als Beitrag zum sozialen Zusammenhalt und Vereinsleben betrachtet. Bei der Kulturförderung durch die öffentliche Hand und auch durch Private hatte und hat sie erst ansatzweise einen systematischen Stellenwert.

Festzuhalten ist, dass es unter den Aspekten der Inklusion von Bevölkerungsgruppen mit besonderen Bedürfnissen und der eigenaktiven kulturellen Betätigung bereits in den letzten Jahren Fördermassnahmen verschiedenster Verwaltungsbereiche in Bund und Kantonen gegeben hat. So könnte nun die Förderung von kultureller Teilhabe ein folgerichtiges neues Kapitel in der Kulturpolitik bedeuten. Mit der zweiten Kulturbotschaft 2016–2020 hat der Bundesrat ein entschiedenes Zeichen gesetzt, kulturelle Teilhabe als kulturpolitisches Ziel festzumachen und die Reflexion dazu öffentlich führen zu lassen (Kulturbotschaft 2016–2020).

Herausforderungen in der Praxis

Vor welchen Herausforderungen stehen wir nun? Niemand glaubt, dass ein Fördererlass oder eine Förderstrategie allein kulturelle Teilhabe zu bewirken vermag. Wo liegen die möglichen Herausforderungen in der Praxis, auf die es zu achten gilt?

Vorerst bietet kulturelle Teilhabe als dynamisches Konzept eine Projektionsfläche für verschiedenste Auffassungen. Dies schafft eine kreative Instabilität, die eine Verständigung unter den beteiligten Akteurinnen und Akteuren erfordert. Instabilität jedoch lieben die wenigsten davon Betroffenen, auch wenn sie kreativ ist.

Zudem ist kulturelle Teilhabe mit Kontrollverlust für professionelle Kulturproduzierende und Kulturförderer verbunden. Das Publikum spielt in der einen oder anderen Weise in der Kulturproduktion und -rezeption mit. Steuerung wird dadurch schwieriger. Kulturelle Teilhabe vermag angestammte Hierarchien in der Kultur infrage zu stellen. Sie nimmt Einfluss auf künstlerisches Schaffen und Kulturvermittlung. Dies erfordert eine entsprechende Umverteilung von kultureller Definitionsmacht mit Konsequenzen für die Kommunikation zwischen Kulturprofis und Laien bzw. Menschen mit besonderen Bedürfnissen. Professionelle Denkmuster treffen da auf alltagsweltliche Erfahrungen. Dies erfordert Verständigungsprozesse über die verschiedenen kulturellen Sprachcodes hinaus.

So beschränkt sich kulturelle Qualität nicht mehr auf das künstlerische Konzept, sondern weitet sich aus auf den Produktionsprozess, der das Publikum aktiviert und

Einfluss nehmen lässt. Es geht dabei mehr um Kultur-*Inklusion* des Publikums als um dessen Kultur-*Integration*. Hier liegt auch die Differenz zwischen dem Begriff der kulturellen Teilnahme, die eher dem Integrationsprinzip entstammt, und demjenigen der kulturellen Teilhabe, die einen inklusiven Prozess einfordert.

Zu bedenken bleibt, dass kulturelle Teilhabe nicht trennscharf zu anderen Formen der Involvierung des Publikums ist: Die Grenzen zur Kulturvermittlung, zur kulturellen Bildung, zur Kultur im öffentlichen Raum, zu gesellschaftspolitisch motivierten Kulturinterventionen sind fließend. Nicht alles soll neu werden. Vieles kann aus dem Bestehenden weiterentwickelt werden.

Eine besondere Herausforderung ist zudem, dass direkt erzielbare Förderwirkungen bei Projekten der kulturellen Teilhabe schwieriger festzumachen sind, weil Wirkungen von unwägbaren Faktoren beeinflusst werden. Förderstellen, die ihr Förderprofil in erster Linie auf eine künstlerisch kuratierte Qualität abstützen, werden sich differenzieren von jenen, die sich auf das Mitwirkungsrecht der Akteurinnen und Akteure einlassen.

Handlungsbedarf bei der Kulturförderung

Viel Bewährtes wird in der Kulturförderung bestehen bleiben müssen. Es geht um eine weitere Differenzierung, die den gesellschaftlichen Wandel der letzten Jahre aufnimmt und Kultur noch stärker mit den individuellen Lebensrealitäten und der gesellschaftlichen Situation verbinden will. Zwei Hauptstossrichtungen der kulturellen Teilhabe sind unterscheidbar – mit jeweils unterschiedlichen Beweggründen und Zielsetzungen:

Erstens: Kulturelle Teilhabe als Inklusion der Bevölkerungsgruppen, die vom subventionierten oder geförderten Kulturbetrieb implizit ausgeschlossen bleiben oder keinen Zugang finden. Unter Inklusion verstehe ich hier, wie bereits ausgeführt, eine interaktive gegenseitige Beeinflussung von Rezipierenden und Produzierenden der Kultur.

Zweitens: Kulturelle Teilhabe als Mitwirkung spezifischer Publika bei der Aneignung kultureller Leistungen. Das beginnt bei der reflektierten Haltung in der Rezeption und setzt sich fort in der kulturellen oder künstlerischen Eigenaktivität als Laien, auch im Zusammenwirken mit dem professionellen Kulturbetrieb.

Zwei wichtige Einschränkungen sind allerdings zu beachten: Einerseits lässt sich soziale Ungleichheit durch Herkunft, Bildung und verschieden verteiltes soziales Kapital keinesfalls mit Förderung kultureller Teilhabe allein überwinden. Andererseits kann das Konzept kultureller Teilhabe Differenz auch einfach nur übertünchen und immer noch sozial selektiv bleiben. Kulturelle Teilhabe ist eine politische Kategorie, die von anderen Akteurinnen und Akteuren des gesellschaftlichen Zusammenhalts in Zivilgesellschaft und Politik abhängt. Werden diese mit ins Boot geholt, kann Kulturförderung besser Wirkung entfalten.

Für einen Aufbruch oder Weiterzug ins «gelobte Land» der kulturellen Teilhabe können einige Empfehlungen für Kulturförderstellen hilfreich sein:

Kulturschaffende und Institutionen sollen angestossen werden, sich vermehrt auf kulturelle Teilhabe auszurichten. Kulturförderstellen sollen dazu offensiv und mit Lust in den Dialog steigen – durch Themensetting und allenfalls mit Leistungsverträgen oder zusätzlichen Förderbedingungen. Gesuchstellende, die Projekte zur kulturellen Teilhabe eingeben, sollen spezifisch beraten werden.

Des Weiteren sollen Bevölkerungsgruppen identifiziert werden, die in besonderem Masse für kulturelle Teilhabe zu gewinnen sind. Vielleicht solche, die vom gesellschaftlichen Wandel besonders betroffen sind. Mut zur Fokussierung ist angesagt.

Der Qualitätsbegriff von künstlerischen und kulturellen Projekten soll um den Einbezug von Prozessqualität in der Interaktion mit dem anvisierten Publikum erweitert werden. Zudem soll die Diversität in den Beurteilungsgremien gestärkt werden, indem beispielsweise erfolgreiche Praktikerinnen und Praktiker der kulturellen und sozialen Teilhabe miteinbezogen werden und auf Repräsentanz des intendierten Kulturpublikums geachtet wird. Dabei sind auch Schnittstellen zu sozial-kulturellen Institutionen und solchen, die sich bei den Anspruchsgruppen mit besonderen Bedürfnissen auskennen, zu pflegen.

Handlungsbedarf bei den Kulturförderstellen ist also durchaus gegeben. Diese sollen jedoch kritisch gewappnet bleiben gegenüber kultureller Teilhabe als Heilsversprechen oder reiner Designformel für Finanzierung. Kulturelle Teilhabe ist Inhalt, nicht Verpackung. Sie ergänzt kulturelle Produktion und Rezeption nicht nur, sondern vermag diese teilweise auch umzugestalten. Aufbruch ist deshalb angesagt. Ob das gelobte Land auch wirklich gefunden wird, steht nicht von vornherein fest. Zugang zu kulturellen Leistungen für möglichst Viele, partizipative Verfahren bei der Bestimmung kultureller Qualität und demokratische bzw. transparente Prozesse der Förderung sind heute jedoch wichtiger denn je.

Literatur

- Bühler, Rahel. 2016. Eine neue Politik für eine neue Generation. In Lucien Criblez, Christina Rothen und Thomas Ruoss (Hrsg). *Staatlichkeit in der Schweiz* (S. 271–296). Zürich: Chronos Verlag.
- Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik. 1975. *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz*. Bern. http://www.kulturkonferenz.ch/Clottu_Bericht_Deutsch.pdf (11.4.2019).
- Kanton Aargau. 2018. *Kultur macht Schule*. https://www.ag.ch/de/bks/kultur/kulturvermittlung/kultur_macht_schule_1/kulturmachtschule.jsp (11.4.2019).
- Kanton Wallis. 2016. «Art en Partage – kulturelle Teilhabe» – *Unterstützungsbeiträge an Projekte im Bereich der kulturellen Teilhabe*. https://www.vs.ch/documents/249470/1590633/Dispositif_ArPa_A_3%E8me_20161109_final.pdf/6a05b9fb-59bc-4b3f-abf2-738f4de-a0174?t=.now?long (11.4.2019).
- Keller, Rolf. 2012. Pro Helvetia. In *Historisches Lexikon der Schweiz*. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10994.php> (11.4.2019).
- Kulturbotschaft 2016–2020. Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020 vom 28. November 2014. Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturbotschaft.
- Migros-Kulturprozent. 2018. *Förderbeiträge*. <https://www.migros-kulturprozent.ch/schwerpunkte/foerderung/foerderbeitraege> (11.4.2019).
- Schweizerische Eidgenossenschaft. 2016. *Verordnung des EDI über das Förderungskonzept 2016–2020 zur Stärkung der kulturellen Teilhabe*. <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20152647/index.html> (11.4.2019).
- Schweizerische Eidgenossenschaft. 2017. *Eidgenössische Migrationskommission. Projekte und Programme*. <https://www.ekm.admin.ch/ekm/de/home/projekte/ueberblick.html> (11.4.2019).
- Schweizerische Eidgenossenschaft. 2018. *Das EBGB*. <https://www.edi.admin.ch/edi/de/home/fachstellen/ebgb/das-ebgb.html> (11.4.2019).
- United Nations. 1948. *Resolution 217 A (III)*. <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=ger> (11.4.2019).

Versteht man kulturelle Teilhabe als Menschenrecht im Sinne des Völkerrechts, muss gewährleistet sein, dass sich das kulturelle Leben nicht allein auf die Kunst und das Kulturerbe beschränkt, sondern alle Lebensbereiche der Menschen in unserem Land einbezieht. Zu gewährleisten sind ferner die Freiheit aller Menschen, kulturelle Entscheide zu fällen, sowie der Zugang aller Menschen – für sich selber, für die eigene Gemeinschaft sowie für die Gesellschaft – zu kulturellen Referenzen, die für das individuelle und soziale Leben erforderlich sind. Das Recht auf die Teilhabe am kulturellen Leben ist eine notwendige Bedingung für die Ausübung des Rechts auf Teilhabe am Gemeinwesen.

Considérer la participation à la vie culturelle comme un droit humain conformément aux instruments juridiques internationaux, c'est s'assurer que la vie culturelle n'est pas réduite aux arts et aux patrimoines mais concerne tous les domaines de la vie, pour toutes les personnes vivant sur notre territoire. C'est s'assurer aussi que chacun se voit reconnaître les libertés d'exprimer ses choix, ainsi que les responsabilités d'accéder pour lui-même, pour les siens et pour la société aux références culturelles qui sont nécessaire à sa vie personnelle et sociale, de les pratiquer et d'y contribuer. Le droit de participer à la vie culturelle est une condition nécessaire pour exercer celui de participer à la vie de la cité.

Considerare la partecipazione alla vita culturale un diritto umano, conformemente agli strumenti giuridici internazionali, equivale a fare in modo che la vita culturale non venga ridotta alle arti e al patrimonio, ma riguardi tutti gli ambiti della vita per tutte le persone residenti sul territorio svizzero. Significa assicurarsi inoltre che tutti abbiano la libertà di esprimere le proprie scelte e la responsabilità – per sé stessi, per i prossimi e per la società – di accedere ai riferimenti culturali necessari alla propria vita individuale e sociale, di praticarli e di contribuirvi. Il diritto di partecipare alla vita culturale è una condizione imprescindibile per esercitare il diritto di partecipare alla vita sociale.

Participer à la vie culturelle est un droit humain

Conséquences pour les politiques publiques

Patrice Meyer-Bisch

- 1. Les États parties au présent Pacte reconnaissent à chacun le droit :
a. De participer à la vie culturelle ; b. De bénéficier du progrès scientifique et de ses applications ; c. De bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur.*
- 2. Les mesures que les États parties au présent Pacte prendront en vue d'assurer le plein exercice de ce droit devront comprendre celles qui sont nécessaires pour assurer le maintien, le développement et la diffusion de la science et de la culture.*
- 3. Les États parties au présent Pacte s'engagent à respecter la liberté indispensable à la recherche scientifique et aux activités créatrices.*
- 4. Les États parties au présent Pacte reconnaissent les bienfaits qui doivent résulter de l'encouragement et du développement de la coopération et des contacts internationaux dans le domaine de la science et de la culture.*

Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, art.15

Qu'est-ce qui change quand on considère la participation culturelle comme un droit humain, avec les libertés et les responsabilités qui y correspondent ? Dans le respect de ses engagements internationaux, chaque société démocratique doit placer la valorisation de son fondement éthique avant toute logique d'offre et de consommation. Cela n'enlève rien aux dimensions économiques. Si une activité, ou un bien culturel n'est pas « une marchandise comme les autres », comme il l'a été mainte fois répété dans les travaux préliminaires à la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, ce n'est pas pour soustraire la diversité des acteurs interagissant dans le domaine culturel à leurs responsabilités économiques, mais pour clarifier le fait que la participation culturelle est d'abord une liberté au sein des autres libertés fondamentales. Elle est à ce titre un des principaux facteurs d'émancipation des personnes, de leurs groupes et communautés, au sein d'une société démocratique. La

participation demande un sujet chaque personne – seule et en commun – et un objet – une vie concrète. C’est pourquoi le droit de participer à la «vie culturelle» est condition de celui de participer à la «vie citoyenne».

Définition du droit de participer à la vie culturelle en tant que droit de l’homme

Le droit de participer à la vie culturelle est énoncé dans de nombreux instruments universels et régionaux de protection des droits de l’homme, et en particulier aux articles 27 de la Déclaration universelle des droits de l’homme et à l’article 15,1 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels¹. «À cette époque, il s’agissait de garantir que la culture, entendue dans un sens restreint, limitée aux arts et autres manifestations élevées de la créativité humaine, soit rendue accessible aux masses populaires, et non exclusivement à une élite. La culture était alors comprise davantage comme un produit qu’un processus, et n’englobait pas pour les rédacteurs des textes internationaux, du moins explicitement, les traditions, institutions et modes de vie. De plus, référence était principalement faite aux cultures nationales².» Dès le Pacte, cependant, culture et science étaient réunis. Au cours des années, le Comité des droits économiques, sociaux et culturels, chargé de l’application du Pacte en dialogue avec les États partie, en a élargi l’interprétation³ de façon à prendre en compte les récents développements, officialisés notamment lors de l’adoption de la Déclaration universelle de l’UNESCO sur la diversité culturelle, puis de la ratification de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Ces instruments ont en effet démontré pourquoi l’adoption d’une définition large de la culture était nécessaire pour en faire un concept à la fois opérationnel et inclusif. Il s’agit de partager une «vie culturelle» comprise comme ensemble d’activités «porteuses d’identité, de valeur et de sens»⁴, nécessitant la participation à une diversité de ressources culturelles de qualité. La fragmentation des domaines culturels, notamment l’isolement du secteur artistique,

1 Pacte de 1966, auquel la Suisse a adhéré le 18 juin 1992.

2 Voir Meyer-Bisch et Bidault 2001 et également la documentation sur www.droitsculturels.org.

3 Voir Comité des droits économiques, sociaux et culturels 2009 qui développe précisément le contenu et les obligations relatives à ce droit pour les États. Ce texte officiel reprend pour une large part les thèses développées dans nos travaux.

4 Selon la formule de la Déclaration universelle de l’UNESCO sur la diversité culturelle, reprise dans la Convention.

ne permet pas de comprendre l'importance de la vie culturelle au quotidien, ni de saisir la continuité sociale entre les différentes formes d'« arts ». Ce qui est capital, y compris au sens économique du terme.

La notion de vie culturelle a évolué parallèlement au développement du concept de culture, et s'est concrétisée. Il ne s'agit pas seulement d'adopter un sens plus ou moins large au risque d'en diluer la spécificité. Il est important de respecter la spécificité de chacun des domaines qui composent le culturel, mais il n'est pas possible d'en isoler un comme dans l'expression « artistique et culturel » pour définir l'ensemble du secteur, au motif que l'art serait l'activité la plus représentative et la plus créatrice. Le culturel apparaît alors comme le flou anthropologique restant. L'art est un domaine essentiel, mais à côté des sciences, des modes de vies, des éthiques et religions etc., chacun de ces domaines développe sa créativité, son potentiel d'inclusion et de contestation sociales, les deux versants de toute liberté.

La vie culturelle concerne toute la vie, depuis l'intime, jusqu'à l'espace public en passant par le tissage des liens sociaux. À *l'intime*, chacun a le droit d'accéder aux savoirs qui sont nécessaires à son processus d'identification tout au long de sa vie : il en va de sa dignité. Cela passe par les arts, mais aussi par les modes de vies, par toutes les sortes de *savoirs* vécus comme autant de *saveurs*⁵ nécessaires pour connaître et apprécier les êtres de son environnement et se connaître soi-même ; bref, pour identifier, s'identifier et être identifié dans un processus libre tout au long de la vie. *Au niveau social*, les liens se constituent à partir de ces savoirs librement partagés. Une diversité de savoirs mutuellement reconnus constitue la dynamique, l'intelligence et la légitimité d'un riche tissage social bien au-delà du simple « vivre ensemble » (voir Meyer-Bisch 2014). *Au niveau politique* enfin, l'exercice plein de la citoyenneté est entièrement proportionnel à la qualité du partage de valeurs communes au sein de la communauté correspondante (commune, canton, Confédération, OIG).

La vie culturelle est non seulement l'objet du droit d'y participer, mais aussi de tous les autres droits culturels⁶. Chacun de ces droits comprend des libertés et des

5 Savoir et saveur ont la même étymologie (sapere : goûter).

6 Nous avons synthétisé le groupe de droits que contient le droit de participer à la vie culturelle dans la Déclaration des droits culturels, dite « Déclaration de Fribourg », texte issu de la société civile avec la collaboration de nombreux experts. Ce texte rassemble et explicite huit droits culturels. Il est accessible sur : www.droitsculturels.org. Ces travaux ont été et sont encore partiellement menés en lien avec les organes des Nations Unies, notamment le Comité des droits économiques, sociaux et culturels (son Observation Générale 21 de 2009) et la Rapporteuse spéciale dans le domaine des droits culturels, Mme Farida Shaheed, puis Mme Karima

responsabilités envers soi-même, les autres et envers les biens culturels dans la mesure de ses compétences. Nous en proposons la définition suivante : *Les droits culturels désignent les droits, libertés et responsabilités pour une personne, seule ou en commun, de choisir et d'exprimer son identité en accédant, pratiquant et contribuant à des références culturelles perçues comme autant de ressources nécessaires à son processus d'identification, de communication et de création*⁷. Développer la participation à la vie culturelle, c'est à la fois respecter les droits de chacun, seul et en commun, et protéger la qualité des ressources culturelles.

Participer à une diversité de ressources culturelles de qualité

Fondamentalement, une ressource culturelle est un savoir parmi une grande diversité de savoirs / saveurs (savoir être, faire, communiquer etc.) qui contribuent à du *savoir vivre*, du superficiel à l'essentiel et retour. Chaque savoir donne accès à une diversité de personnes, d'objets et de situations, en permettant à l'apprenant de connaître et de reconnaître, de se connaître et de se reconnaître. Cette capacité utilitaire évidente ne se comprend que dans la mesure où on observe son versant interne : une femme, un homme, quel que soit son âge, qui touche, est touché, qui découvre, se découvre. On peut parler de sa capacité culturelle, objet du droit à l'éducation comme de celui de participer à la vie culturelle. En outre, en découvrant une ressource culturelle, chacun expérimente la fécondité de la communication avec un nombre indéfini d'autres personnes susceptibles de partager cette expérience.

Pendant, toutes les ressources ne se valent pas : certaines sont insuffisantes car elles ferment la curiosité au lieu de l'ouvrir, conduisant au mépris des autres et des choses, à toutes sortes de discriminations. Nous pouvons définir assez aisément ce qu'est une ressource culturelle « de qualité » : *celle qui ouvre un espace instruit d'interprétation, de liberté et de créativité potentielles*, un espace qui demande l'avis et la contribution de chacun dans une logique de « respect critique »⁸. Chaque ressource culturelle de qualité maintient un lieu et un lien d'hospitalité, d'adaptation et d'innovation grâce à l'exercice permanent de critique mutuelle ardue et constructive. Une religion, comme un art, une pratique culinaire, une orientation politique, et bien

Bennoune ; voir leurs rapports sur : <https://www.ohchr.org/FR/Issues/droitsculturels/Pages/SRCulturalRightsIndex.aspx>

7 Définition un peu modifiée de celle de Meyer-Bisch et Bidault 2001, § 0.12 et 3.8.

8 Sur la notion de « respect critique » voir Meyer-Bisch et Bidault 2001, § 3.12.

sûr une science, ne sont légitimes au regard des droits culturels de chacun que dans la mesure où elles permettent un lieu de débat instruit, au sein duquel chacun peut développer et rejoindre des valeurs universelles de façon singulière. Dans le cas contraire, ce sont des clôtures. Naturellement, la réalité est mixte et contrastée, aussi est-il essentiel de soumettre toute ressource à une critique participative.

Comme toute vie, la vie culturelle est un flux interacteur et intergénérationnel qui implique des communautés de savoir, qu'il s'agisse de familles, d'écoles, ou de toute autre communauté apprenante, y compris l'entreprise. La «vie de famille», ou la «vie de l'école», voire la «vie de l'entreprise» expriment ce lieu d'expérience de la transmission dans un esprit de respect, de réciprocité et d'innovation. On comprend aisément que le droit à l'éducation, comme le droit au travail, ne s'épanouissent pleinement que dans cette «vie» qui n'existe que dans la mesure où elle est «culturelle», au sens de partage de savoirs essentiels incluant du sens, et donc de la joie de vivre libre, reconnaissant et reconnu.

La vie a donc deux versants constitutifs : la qualité des savoirs en tant que ressources culturelles qui permettent de développer les libertés en les *instruisant*, et la qualité de la transmission de «vie à vie». La reconnaissance d'un savoir n'est pas séparable de la reconnaissance à l'égard de celles et ceux qui ont permis cette découverte et dont la présence demeure : le parent, le maître d'école ou le maître en peinture, mais aussi les maîtres des différents métiers qui constituent toute vie culturelle en tant que «chaîne de valeurs». Nous sommes bien au-delà de la mise en relation de l'artiste et de son public. L'ampleur de la vie culturelle réside, à mon sens, dans l'excellence de cette chaîne de valeurs, qui est aussi sa puissance d'inclusion autant que d'émancipation sociale.

Les avantages d'une approche éthique et politique fondée sur les droits humains

Voici quelques arguments pour montrer les avantages de comprendre la participation selon une approche basée sur les droits de l'homme en développement permettant une politique culturelle inclusive des personnes et des domaines⁹.

9 Pour un développement de l'approche politique basée sur les droits de l'homme, voir Meyer-Bisch, Gandolfi, Balliu 2016. En accès libre sur le site : <https://www.globethics.net/fr>.

- › *Au-delà de l'offre et de la demande, le niveau fondamental de la dignité, des libertés et de la transmission.* Il ne s'agit pas d'une simple transmission de savoir de celui qui sait et qui crée vers celui qui consomme, mais du partage du désir de savoir et de liberté entre des personnes qui vivent dans des milieux différents.
- › *Une liberté instruite des ressources culturelles de qualité permet de comprendre l'importance du droit aux patrimoines culturels, en tant que ressource d'inclusion et de participation¹⁰.*
- › *Une continuité des domaines selon une conception profonde et inclusive de la culture.* Le décloisonnement des domaines culturels entre eux est une condition pour réaliser leur valorisation mutuelle et partant leur inclusion dans la vie sociale et politique. Cette inclusion suppose une valorisation claire de toutes les sortes de diversité culturelles présentes sur le territoire national, non restreinte aux diversités nationales classiques (les langues et religions, notamment), et ce, de façon transfrontière.
- › *Le respect des degrés complexes de participation.* Les approches consommatrices ou distributives de ressources publiques réduisent souvent la participation à l'accès. La proposition du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national décrit « la participation culturelle en tant que continuum entre réception et pratique active »¹¹. Certes, mais il est difficile de dissocier dans une pratique les versants passif et actif : une initiation est indissociablement les deux. Nous pensons qu'il est important de distinguer trois moments en boucle : accès, pratique, contribution. Il est essentiel de ne pas omettre le troisième niveau : chacun a le droit d'être contributeur, voire co-créateur selon ses capacités.
- › *L'interdépendance entre les différents droits culturels.* Cette interdépendance entre les modes de participation s'exprime par les autres droits culturels qui peuvent être compris comme des « droits voisins », notamment les droits à l'éducation, à l'information et aux patrimoines.
- › *Le droit de chacun, seul ou en commun, de participer aux politiques qui le concernent (ci-dessous).*

10 Voir la Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (2005), premier texte international à passer de la protection du patrimoine aux droits de chacun de participer aux patrimoines. Cet instrument est actuellement proposé à la ratification par le Conseil fédéral en Suisse.

11 Proposition du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national accessible dans l'annexe de ce manuel.

Conséquences pour les politiques publiques

La condition de base est en effet de respecter et de favoriser le droit de chacun, seul ou en commun, de participer aux politiques qui le concernent. C'est bien plus exigeant que d'être attentif aux demandes de telle ou telle population, selon une logique d'offre et de demande, économique ou politique. Concrètement, l'observation participative est la première obligation en termes de droits humains et de politique démocratique, car c'est de sa pertinence que dépend la justesse des mesures prises. Les trois niveaux classiques d'obligation pour les acteurs publics déployés dans le droit international des droits de l'homme s'appliquent logiquement aux libertés, responsabilités et droits de participer à la vie culturelle :

- › *respecter* : ne pas entraver, mais aussi connaître la diversité des ressources culturelles qui se trouvent dans chaque milieu ;
- › *protéger* l'exercice de ces droits contre les violations ou entraves de tiers ;
- › *mettre en œuvre* les droits et les conditions dans lesquelles chacun puisse les exercer, autrement dit, une politique qui favorise la synergie entre tous les acteurs.

C'est précisément l'avantage de notre fédéralisme. Chaque État confédéré est souverain en matière de culture : celle qui traverse les langues, les religions, les modes de vie, la culture du travail et des paysages. Une politique culturelle n'est donc pas qu'un petit secteur ; elle a un impact sur les dimensions culturelles de toutes les autres politiques. En outre, cet encouragement à la participation nécessite une importante considération du niveau communal : c'est au plus proche des habitants qu'il faut mettre en valeur la vie culturelle, quel que soit le niveau de l'action publique¹².

12 Voir Organisation Mondiale de Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU) 2015. Le premier engagement concerne les droits culturels : « Les politiques culturelles locales se basent explicitement sur les droits culturels » (http://agenda21culture.net/sites/default/files/files/culture21-actions/c21_015_fr.pdf).

Références

- Comité des droits économiques, sociaux et culturels. 2009. *Observation Générale 21 du 21.12.2009 (E/C.12/GC21). Droit de chacun de participer à la vie culturelle (art. 15, par. 1 a du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels)*. Genève.
- Conseil de l'Europe. 2005. *Convention-cadre sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (Convention de Faro)*.
- Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme. 2007. *Les droits culturels. Déclaration de Fribourg*. Fribourg. Disponible sur <https://droitsculturels.org>.
- Meyer-Bisch, Patrice. 2014. Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels. *Vie sociale* 5(1) : 11–25. Paris : érès. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2014-1-page-11.htm>.
- Meyer-Bisch, Patrice et Mylène Bidault. 2010. *Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg*. Zurich, Genève : Schulthess ; Bruxelles : Bruylant.
- Meyer-Bisch, Patrice, Stefania Gandolfi, Greta Balliu (dir.). 2016. *Souveraineté et coopérations. Guide pour fonder toute gouvernance démocratique sur l'interdépendance des droits de l'homme*. Genève : Globethics. En accès libre sur le site : <https://www.globethics.net/fr>.
- Nations Unies. 1976. *Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels*.
- Organisation Mondiale de Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU). 2015. *Culture 21 : actions*. Bilbao. Disponible sur : http://www.agenda21culture.net/images/a21c/nueva-A21C/C21A/C21_015_fr.pdf.
- UNESCO. 2001. *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*. Paris.

Inklusion garantiert den Zugang und die Teilhabe aller in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens (Ausbildung, Arbeit, Kultur usw.) und setzt voraus, dass die kulturelle Vielfalt nicht nur eine Gegebenheit, sondern einen Mehrwert für die gesamte Gesellschaft darstellt und deshalb gewahrt und unterstützt wird. Öffnung gegenüber dem anderen, Respekt gegenüber der Vielfalt und gegenseitiges Verständnis sind grundlegende Voraussetzungen, um tatsächliche Inklusion und gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stiften. In dieser Perspektive fokussiert das Konzept der kulturellen Teilhabe auf die eigene kulturelle Betätigung der Bürgerinnen und Bürger. Es bezweckt, Kulturen auf eine gleichwertige Ebene zu setzen und die Bedeutung egalitärer Herangehensweisen zu unterstreichen. In einer demokratischen und horizontalen Herangehensweise bietet die partizipative Governance verschiedenen Bevölkerungsgruppen die Möglichkeit, zusammen zu handeln, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen.

La notion d'inclusion suppose que chacun ait accès à tous les aspects de la vie sociale (éducation, travail, culture, etc.) et puisse y participer activement ; elle implique que la diversité culturelle n'est pas seulement une réalité, mais représente une véritable valeur ajoutée pour l'ensemble de la société et que, pour cette raison, elle doit être respectée et mise en valeur. L'ouverture à l'autre, le respect de la différence, la connaissance et la compréhension mutuelles sont des conditions essentielles pour atteindre une situation de réelle inclusion et de véritable cohésion sociale. Dans cette optique, la notion de participation souligne la position active des citoyens, tout en reconnaissant aux différentes cultures une égale valeur, rappelant ainsi l'importance d'une approche égalitaire. Dans une perspective démocratique et horizontale, la gouvernance participative permet aux différentes composantes de la société d'œuvrer ensemble pour atteindre un objectif commun.

L'inclusione garantisce a tutti l'accesso e la partecipazione a tutti gli ambiti della vita sociale (educazione, lavoro, cultura, ecc.) e implica che la diversità culturale, oltre a essere una realtà, è un valore aggiunto per l'intera società e per questo va rispettata e valorizzata. L'apertura verso l'altro, il rispetto della diversità, la conoscenza e la comprensione reciproche sono presupposti essenziali per raggiungere un'effettiva inclusione e coesione sociale. In questa prospettiva, il concetto di partecipazione pone le cittadine e i cittadini in una posizione attiva, piuttosto che passiva e permette al contempo di risituare le culture su uno stesso piano di valore sottolineando ulteriormente il concetto di uguaglianza. In una prospettiva democratica e orizzontale, la governance partecipativa consente alle parti sociali di operare insieme per il raggiungimento di un obiettivo comune.

Prospettive per l'inclusione

Tra governance partecipativa e cultura democratica

Valeria Donnarumma

Il termine inclusione indica in generale la condizione di comprensione in un gruppo ed è connesso etimologicamente a un'idea di chiusura, di assimilazione o conquista (Garzanti Linguistica 2018). Tuttavia, si riferisce alla società intera piuttosto che alla singola persona e non sottintende che l'individuo abbia una mancanza da compensare (Armstrong e Barton 2007). A cominciare dall'ambito educativo, a livello internazionale come in Svizzera, il termine inclusione sta progressivamente sostituendo quello d'integrazione. In linea con le dichiarazioni e le convenzioni internazionali (UNESCO 2001; 2003; 2005), l'inclusione implica che la diversità culturale oltre a essere una realtà è un valore aggiunto per l'intera società e per questo va rispettata e valorizzata. Già nel 1982, i concetti di cultura democratica, diversità culturale, accessibilità, partecipazione, pari opportunità, sviluppo sostenibile, eliminazione delle disuguaglianze e apertura, da parte delle istituzioni, alle preferenze, alle scelte e ai bisogni della società, sono connessi tra loro (UNESCO 1982) e i confini della cultura ufficiale ampliati grazie a una definizione condivisa di cultura (UNESCO 1982). È dunque in un'ottica di apertura, dialogo, avvicinamento e valorizzazione reciproci che il concetto è oggi largamente inteso in ambito socioculturale (Habermas 1996). Più concretamente, l'inclusione sociale, in linea con la dichiarazione universale dei diritti umani (ONU 1948), si costituisce quale dimensione centrale per uno sviluppo sostenibile (ARE 2018) e garantisce a ognuno l'accesso e la partecipazione a tutti gli ambiti della vita sociale (educazione, lavoro, cultura, ecc.). In questa prospettiva sono identificati alcuni temi principali tra cui la lotta contro l'esclusione e le discriminazioni da perseguire attraverso la protezione delle persone considerate più deboli, come disabili, anziani o più in generale tutte le minoranze. In Svizzera se le fondamenta delle pari opportunità e dell'inclusione risiedono nella Costituzione federale (Costituzione federale della Confederazione Svizzera 1999), esistono leggi specifiche che proteggono dalla discriminazione e dalle disuguaglianze, come per esempio la legge federale sull'eliminazione di svantaggi nei confronti dei disabili (LDis 2004). La Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità entra nello specifico per ciò

che concerne l'accesso alla cultura, riconoscendo che le persone disabili devono poter accedere ai materiali, alle attività e ai luoghi culturali pubblici in forme accessibili (ONU 2006). L'accesso per tutti ai musei, alle collezioni e alle attività culturali promosse dallo Stato è inoltre disciplinato in Svizzera grazie dalla legge federale concernente i musei e le collezioni della Confederazione (LMC 2009) e dalla legge federale sulla promozione della cultura (LPCu 2009). Dal 2010, in qualità di quarto pilastro dell'agenda 21 UE per uno sviluppo sostenibile, l'accento è messo sulla cultura e in particolare sull'importanza della partecipazione quale elemento di coesione sociale (CGLU 2010; OCDE 2005). Il concetto d'inclusione è dunque sinonimo di accesso per tutti, comprese le persone disabili, alla cultura ufficiale (e alle istituzioni culturali), ma anche e soprattutto di apertura da parte della cultura ufficiale alle *altre* culture. In Svizzera, è in questa stessa ottica che l'Ufficio federale della cultura (UFC) invita al rafforzamento di sistemi di partecipazione culturale – includendo oltre alle attività della cultura ufficiale, anche la cultura amatoriale, popolare, la pratica autonoma e le tradizioni viventi (Messaggio sulla cultura 2016–2020).

Partecipazione passiva e democratizzazione culturale: ostacoli all'inclusione?

È in questo frangente che si sviluppa il concetto di mediazione culturale, che, ampiamente discusso e analizzato anche in Svizzera nelle sue molteplici sfaccettature (Tempo di mediazione 2013), etimologicamente fa riferimento alla risoluzione dei conflitti. In linea con le pratiche internazionali, anche in Svizzera negli ultimi anni sono state promosse molteplici attività di mediazione in favore di gruppi specifici come le persone disabili (UFPD 2015). Grazie al lavoro in rete, alcuni progetti recenti¹ hanno inoltre permesso di sensibilizzare gli operatori culturali svizzeri al *pensare inclusivo* in modo olistico – sottolineando l'importanza d'intervenire su più fronti contemporaneamente, in un'ottica di partecipazione alla costruzione dei contenuti, e non unicamente, come spesso è stato fatto, occupandosi esclusivamente di acces-

1 Il progetto Label Kultur Inklusiv (2014–2016) ha permesso di stabilire cinque campi d'applicazione in cui le istituzioni culturali possono agire per favorire l'inclusione: prestazioni culturali, accesso ai contenuti, accesso architettonico, offerte d'impiego, comunicazione. Analogamente, il progetto Mediazione Cultura Inclusione (2015–2017) ha permesso al contempo di identificare i settori in cui è necessario agire per rendere accessibili i musei d'arte alle persone con problemi di vista – comunicazione, opere d'arte, orientamento e mobilità – e predisporre in quest'ottica un kit operativo online a disposizione di tutti i musei d'arte svizzeri.

sibilità fisica ai luoghi della cultura. Nonostante molti passi siano stati intrapresi, l'inclusione resta ancora un obiettivo a tendere piuttosto che una realtà. Complice il fatto, che in una prospettiva di democratizzazione culturale dall'alto verso il basso, gli operatori culturali pongono ancora il pubblico in una condizione di passività, sottintendendo la necessità di educarlo e/o farlo interessare a una specifica cultura considerata di maggior valore (Moroni e Bianco). Le indagini territoriali sul pubblico svizzero sembrano dimostrare che soprattutto le persone istruite e benestanti si sentono vicine all'offerta culturale ufficiale (Mottaz Baran 2005; Moeschler e Vanhooydonck 2011; Ville de Genève 2015; UFC e UST 2017). Inoltre, quasi viaggiasse su un binario parallelo, la maggior parte delle istituzioni è concentrata sulla produzione, la conservazione e la valorizzazione di un proprio contenuto culturale invece che sull'apertura alla più ampia società². Nell'ambito museale sono state identificate quattro tipologie di progetti partecipativi (contributivi, collaborativi, co-creativi, ospitati) (Simon 2010). Ogni tipologia di progetto può inoltre prevedere livelli diversi di coinvolgimento del pubblico: informazione, consultazione, decidere insieme, agire insieme, sostenere gli interessi e le iniziative della comunità indipendente (Wilcox David 1994). In continuità con la mediazione, la partecipazione culturale è intesa anche in Svizzera nella sua duplice accezione (sia attiva che passiva) e comprende l'osservazione ricettiva, la partecipazione interattiva e la pratica attiva (DCN 2015). La mediazione nei musei d'arte è particolarmente interessante da questo punto di vista. Nel processo di creazione di una mostra, la mediazione s'inserisce generalmente alla fine, vedendosi assimilata alle attività di comunicazione. Anche quando il pubblico è invitato a partecipare, raramente le sue necessità e aspettative sono prese in considerazione nel quadro della curatela, anche se è proprio da lì che bisognerebbe cominciare a lavorare per raggiungere una reale inclusione (Donnarumma 2010). Infine, anche se i due ambiti d'azione dovrebbero essere distinti (Tempo di mediazione 2013), nella misura in cui si costituisce quale interfaccia propositiva con il pubblico, il mediatore è spesso al servizio di sempre più articolate strategie di marketing e comunicazione e si trova ad agire per la promozione dell'istituzione, piuttosto che in favore delle necessità del pubblico. Il dibattito è lanciato (UFC 2017) per trovare soluzioni di apertura condivise ed evitare il rischio di provocare effetti controproducenti come sentimenti di frustrazione e risentimento da parte del pubblico che non vede il proprio contributo realmente impattante (Lynch 2011).

2 L'esempio della Street Art è in questo senso significativo: nonostante si ponga sia come corrente artistica riconosciuta dal sistema dell'arte contemporanea che come fenomeno sociale e culturale globale, la cultura istituzionale sembra occuparsene marginalmente.

La partecipazione attiva per una cultura democratica e inclusiva

A differenza della mediazione, il concetto di partecipazione pone i cittadini in una posizione attiva, piuttosto che in una passiva (Reichenau e Widmaier 2015) e permette al contempo di risituare *le culture* su uno stesso piano di valore, sottolineando ulteriormente il concetto di uguaglianza. In questo senso, affiancando la partecipazione, il concetto di *governance partecipativa* del patrimonio culturale (Sani 2015; Sani e al. 2015) sta assumendo sempre più importanza aprendo nuove prospettive per l'inclusione. Anche la Svizzera si sta attivando in questa direzione: costituisce un esempio significativo l'iniziativa *Patrimonio per tutti: concorso di idee e progetti*, lanciato dall'UFC in occasione dell'Anno europeo del patrimonio culturale 2018. In una prospettiva democratica e orizzontale, la governance partecipativa mette al centro gli interessi e le necessità delle persone che compongono la società anziché quelli dell'istituzione, ponendo entrambe le parti in una condizione di potere. Senza confondere professionisti e amatori, il concetto di partecipazione riconosce che tutti i cittadini, quali componenti della stessa società (in tutta la sua diversità), partecipano, insieme alle istituzioni, alla costruzione di un'unica cultura condivisa. Nel concreto, i cittadini diventano co-responsabili e co-produttori delle iniziative territoriali, partecipando attivamente ai processi di sviluppo: dalla costruzione delle conoscenze alla formulazione di opinioni, alla concettualizzazione di progetti e più in generale al funzionamento delle istituzioni (Sani 2015). La partecipazione culturale è intesa in questo frangente sia come un fine che come un mezzo: costruendosi attraverso un lavoro congiunto tra le parti sociali (istituzioni e individui – municipalità, istituzioni, cittadini, artisti, mediatori culturali, associazioni, ecc.), permette a tutti di operare insieme (in maniera inclusiva) per il raggiungimento di un obiettivo comune (l'inclusione sociale). Diverse ricerche hanno dimostrato la capacità dell'arte e della partecipazione processuale di stimolare una circolazione d'idee più libera alimentando la fiducia in sé stessi (Matarasso 1997), di favorire la coesione sociale (Bowler e al. 2003) e di rafforzare la democrazia da un punto di vista politico e sociale oltre che culturale (Lawy e al. 2010). In questo senso è stato inoltre evidenziato come l'impegno politico e sociale (comprese le attività di volontariato) e un alto livello di partecipazione artistica siano connessi (Catterall 2012). L'apertura verso l'altro, il rispetto della diversità, la conoscenza e la comprensione reciproche, sono presupposti essenziali per raggiungere un'effettiva inclusione e coesione sociale. In questo senso porre la partecipazione (governance) al centro delle istituzioni culturali potrebbe aprire la porta a un sostanziale cambiamento di prospettiva maggior-

mente in linea con il concetto di democrazia. Il famoso cantautore italiano Giorgio Gaber cantava già nel 1971: «La libertà non è star sopra un albero, non è neanche avere un'opinione, la libertà non è uno spazio libero, libertà è partecipazione!»³

Bibliografia

- ARE. *Linee guida per uno sviluppo sostenibile*. https://www.are.admin.ch/dam/are/it/dokumente/nachhaltige_entwicklung/publikationen/leitlinien_fuer_diepolitikder_nachhaltigenentwicklung.pdf.download.pdf/linee_guida_per_lapoliticadisviluppo_sostenibile.pdf (20.4.2018).
- Armstrong F., Barton L. 2007. *Policy, Experience and Change: Cross-cultural Reflections on Inclusive Education*. Dordrecht: Springer.
- Bowler, S., Donovan, T. e Hanneman, R. 2003. Art for Democracy's Sake? Group Membership and Political Engagement in Europe. *Journal of Politics*, 65(4), 1111–1129. <https://doi.org/10.1111/1468-2508.t01-2-00128> (20.4.2018).
- Catterall, J. S. 2012. The Arts and Achievement in At-Risk Youth: Findings from Four Longitudinal Studies. *Research Report #55*. National Endowment for the Arts.
- Costituzione federale della Confederazione Svizzera. 1999. <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/19995395/index.html> (20.4.2018).
- CGLU. 2010. *La culture, quatrième pilier du développement durable*. http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/fr/zz_culture4pilierdd_fra.pdf (20.4.2018).
- DCN, gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale. 2015. *Posizione sulla partecipazione culturale*. Documento disponibile nell'allegato di questo manuale. Documentazione su www.bak.admin.ch/partecipazione-culturale.
- Donnarumma Valeria. 2010. *L'accessibilité des musées d'art aux handicapés de la vue: une question de médiation*, Université de Neuchâtel.
- Garzanti Linguistica (Dizionario). 2018. <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=inclusione> (20.4.2018).
- Habermas, Jürgen. 1996. *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*. Feltrinelli, Milano, 1998.
- Lawy, R., Biesta, G., McDonnell, J., Lawy, H., & Reeves, H. (2010). "The art of democracy": Young people's democratic learning in gallery contexts. *British Educational Research Journal*, 36(3), 351–365. <https://doi.org/10.1080/01411920902935808> (20.4.2018).
- LDis. 2004. *Legge federale sull'eliminazione di svantaggi nei confronti dei disabili*. <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/20002658/index.html> (20.4.2018).
- Lynch, B. 2011. *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. Paul Hamlyn Foundation.
- LMC. 2009. *Legge federale concernente i musei e le collezioni della Confederazione*. <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/20070826/index.html> (20.4.2018).

3 Testo tratto dalla canzone «Libertà», scritta da Giorgio Gaber e Sandro Luporini nel 1971.

- LPCu. 2009. *Legge federale sulla promozione della cultura*. <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/20070244/index.html> (20.4.2018).
- Matarasso, F. 1997. *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia.
- Messaggio sulla cultura. 2014. *Messaggio concernente la promozione della cultura negli anni 2016–2020*. Consiglio federale svizzero.
- Moeschler O., Vanhooydonck S. 2011. *Les pratiques culturelles en Suisse, Analyse approfondie – enquête 2008*. UST.
- Moroni, I. e Bianco, G. 2016. *Les espaces de la participation culturelle. Enjeux et perspectives d'action (Cahiers de l'Observatoire de la culture)*. Canton du Valais.
- Mottaz Baran, A. 2005. *Publics et musées en Suisse: Représentations emblématiques et rituel social*. Berne: Peter Lang SA.
- OCDE. 2005. *La culture et le développement local*. Paris: Les Éditions de l'OCDE.
- ONU. 2006. *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*. <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/20122488/index.html> (20.4.2018).
- ONU. 1948. *Dichiarazione universale dei diritti umani*. <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=itn> (20.4.2018).
- Reichenau Christoph, Widmaier Verena. 2015. *Renforcer la participation culturelle en Suisse. Rapport*. Mediazione Culturale Svizzera.
- Sani, M. 2015. *Participatory governance of cultural heritage*. European Expert Network on Culture.
- Sani, M., Lynch, B., Visser, J., e Gariboldi, A. 2015. *Mapping of practices in the EU Member States on Participatory governance of cultural heritage to support the OMC working group under the same name (Work Plan for Culture 2015–2018)*. European Expert Network on Culture.
- Simon, N. 2010. *The Participatory Museum*. Museum 2.0.
- Tempo di mediazione*. 2017. Institute for Art Education della Zurich University of the Arts (ZHdK). https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tdm_0_pubblicazione.pdf (20.4.2018).
- UFC (Ufficio federale della cultura). 2017. *Promuovere la partecipazione culturale – un convegno per enti di promozione pubblici e privati*. Brochure. Berna: UFC. Documento accessibile su www.bak.admin.ch/partecipazione-culturale.
- UFC (Ufficio federale della cultura) e UST (Ufficio federale della statistica) 2017. *Statistica tascabile della cultura in Svizzera*. Confederazione Svizzera. Disponibile su www.bak.admin.ch/statistica.
- UFPD (Ufficio federale per le pari opportunità). 2015. *Pari opportunità delle persone con disabilità: cultura*. Berna: UFPD. https://www.edi.admin.ch/dam/edi/it/dokumente/gleichstellung/broschuere/themendossier_kultur.pdf.download.pdf/fascicolo_tematicocultura.pdf (20.4.2018).
- UNESCO. 1982. *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*. Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico City (26 juillet – 6 août 1982). <http://www.culture.gouv.fr/>

- content/download/146137/1573625/version/1file/D%C3%A9claration+de+l%27UNESCO+de+mexico+sur+les+politiques+culturelles.pdf (20.4.2018).
- UNESCO. 2001. *Dichiarazione sulla diversità culturale*. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_it.pdf (20.4.2018).
- UNESCO. 2003. *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-IT-PDF.pdf> (20.4.2018).
- UNESCO. 2005. *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*. http://unescoblob.blob.core.windows.net/pdf/Convenzione%20Diversità%20Culturali_ENG.pdf (20.4.2018).
- Ville de Genève. 2015. *Connaissance des Publics 2015*. Ville de Genève.
- Wilcox David, D. 1994. Community participation and empowerment: putting theory into practice. *RAA Notes*, 21, 78–82.

Der Beitrag benennt Gründe für das verstärkte Interesse von Kulturpolitik und Kultureinrichtungen an kultureller Teilhabe; er differenziert zwischen verschiedenen Konzepten, Funktionen und Zielen einer teilhabeorientierten Kulturvermittlung sowie zwischen unterschiedlichen Reichweiten kultureller Teilhabe, und er zeigt beispielhaft Perspektiven auf, wie über Kunst und Kultur soziale und gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht werden können.

La contribution définit les raisons de l'intérêt croissant de la politique et des institutions culturelles pour la participation culturelle. Elle clarifie les concepts, les fonctions et les objectifs d'une médiation culturelle visant à la participation et met en évidence les différentes dimensions de la participation. Elle montre également à l'aide d'exemples quelles perspectives l'art et la culture peuvent ouvrir à la participation sociale et sociétale.

Il contributo analizza i motivi del crescente interesse della politica e delle istituzioni culturali per la partecipazione culturale distinguendo varie strategie, funzioni e finalità della mediazione culturale partecipativa, ma anche i diversi raggi d'azione della partecipazione culturale in genere. Infine illustra a titolo esemplare come la partecipazione socioculturale potrebbe diventare una realtà attraverso l'arte e la cultura.

Teilhabeorientierte Kulturvermittlung

Neue Herausforderungen für Kulturinstitutionen und Kulturpolitik

Birgit Mandel

Während Kulturvermittlung noch bis Mitte der 1990er Jahre von eher marginaler Bedeutung und tendenziell mit negativ konnotierter Wertung von Pädagogisierung im Sinne einer Banalisierung verbunden war, erfahren Konzepte von Kulturvermittlung und Forderungen nach breiter kultureller Teilhabe aktuell grosse Wertschätzung in den deutschsprachigen Ländern. Es gibt kaum noch eine grössere Kultureinrichtung, die nicht über eine Vermittlungsabteilung verfügt, es bestehen vielfältige Kooperationsprojekte zwischen Kultur- und Bildungseinrichtungen, und das Thema «Kulturelle Bildung» fehlt in keiner kulturpolitischen Stellungnahme.

Bereits in den 1970er Jahren gab es in Deutschland kulturpolitische Bemühungen um kulturelle Teilhabe unter der Leitidee «Kultur für alle» (Hoffmann 1979) und «Bürgerrecht Kultur» (Glaser 1976), die in die Formierung der sogenannten «Neuen Kulturpolitik» mündeten. Im Zuge dieser sozialdemokratisch gestützten Forderungen einer «Kultur für alle und von allen» etablierten sich in Deutschland vor allem die soziokulturellen Zentren, von denen es inzwischen ca. 450 Einrichtungen gibt (vgl. Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren). Diese arbeiten auf Basis eines weiten Kulturbegriffs, der neben Kunstveranstaltungen auch breitenkulturelle Aktivitäten und politisches bürgerschaftliches Engagement umfasst und sich dezidiert an ganz unterschiedliche Bevölkerungsgruppen richtet. Dennoch blieb die Förderung und auch die Symbolkraft der Soziokultur marginal im Vergleich zu den klassischen Hochkultureinrichtungen, die weiterhin das Bild von «wertvoller Kultur» prägten und die sich bis vor kurzem kaum in ihren Programmen und ihrer Ansprache änderten.

In diese klassischen Kultureinrichtungen – zu denen in Deutschland u.a. 150 Stadt- und Staatstheater, 130 öffentlich geförderte klassische Orchester, ca. 6000 Museen, davon die Hälfte öffentlich gefördert, sowie 8000 Bibliotheken gehören (Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2014) – fließt ein Grossteil öffentlicher Förderetats für Kultur. Diese Einrichtungen erreichen jedoch mit ihren Angebo-

ten vorwiegend die kleine Gruppe der mehrheitlich hoch gebildeten und meist ökonomisch gut situierten Bevölkerung (u. a. Eurobarometer 2007, Keuchel 2012, Keuchel und Larue 2012, Mandel 2016a, Renz 2016).

Erst in jüngerer Zeit werden kulturpolitische Forderungen an diese klassischen Einrichtungen laut, sich aktiv um ein Publikum zu bemühen, das die Bevölkerung in ihrer Gänze stärker repräsentiert, sowie die Forderung, sich darüber hinaus als Partnerin in «lokalen Bildungslandschaften» für die kulturelle Bildung möglichst aller Kinder und Jugendlichen zu engagieren.

Gründe für neues Interesse an kultureller Teilhabe

In einer Zeit der Pluralisierung kultureller Interessen durch globale Einflüsse, Migration und digitale Kulturräume wird es immer schwieriger, einen gesellschaftlichen Konsens über gemeinsame kulturelle Werte oder einen kulturellen Kanon herzustellen.¹ Auch das klassische kulturelle Erbe – «das Gute, Wahre und Schöne» – und dessen Einrichtungen sind nicht mehr selbstverständlich bekannt und anerkannt. Vor allem nachwachsende Generationen interessieren sich immer weniger für Angebote der sogenannten E(=ernsthaften)-Kultur (vgl. Keuchel und Larue 2012b). Prozesse der Enkulturation in traditionelles Kulturerbe sind nicht mehr selbstverständlich. Um dennoch die hohen öffentlichen Ausgaben (knapp zehn Milliarden Euro in Deutschland) für vor allem klassische Formen von Kunst und Kultur zu legitimieren, werden nicht nur quantitative Auslastungszahlen der Kultureinrichtungen immer bedeutender, sondern auch der Nachweis kultureller Teilhabe vor allem auch jüngerer Menschen. Dieser Druck wird forciert durch eine Zunahme empirischer Kultur-nutzerforschung (vgl. u. a. Föhl und Glogner 2016), deren Ergebnisse übereinstimmend eine hohe soziale Homogenität der Besucherinnen und Besucher öffentlich geförderten Kulturangeboten nachweisen, während gleichzeitig die Heterogenität der Bevölkerung zunimmt.

Ein weiterer Grund liegt in der allseits konstatierten Bildungsmisere, zu deren Lösung nun auch der Kultursektor offensiv einen Beitrag leisten und vor allem für Schulen und Kitas Angebote entwickeln soll. Umso mehr als viele Projekte kultureller Bildung konstatieren, dass im Feld der Künste auch solche Schülerinnen und Schüler Stärken entwickeln können, die ansonsten im Schulsystem wenig Chancen haben (u. a. Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung 2010).

1 Vgl. auch die Beiträge von Rohit Jain, Lutz Liffers und Mark Terkessidis in diesem Band.

Auch die zunehmende Sorge um den gesellschaftlichen Zusammenhalt, der u.a. durch Migration und «Flüchtlingskrise» gefährdet scheint, dürfte ein weiterer Grund für die kulturpolitische Forderung nach kultureller Teilhabe sein. Kunst und Kultur könnten dazu beitragen, dass «interkulturelle» Unterschiede produktiv werden, Gemeinsamkeiten entdeckt oder entwickelt werden und im besten Falle neue Gemeinschaften entstehen, so die Überzeugung vieler Kulturschaffender. In gemeinsamen kulturellen Aktivitäten entstehen «dritte Orte», an denen sich Menschen begegnen, die sonst keinen Bezug zueinander hätten (Ziese 2016).

Konzepte teilhabeorientierter Kulturvermittlung

Unter dem Begriff der kulturellen Teilhabe können unterschiedliche Dimensionen von Partizipation verstanden werden.

1. Teilnahme als Publikum/Besuchende kultureller Angebote
2. Aktive Mitwirkung als Amateurin oder Amateur in künstlerischen/kulturellen Projekten
3. Mitbestimmung über kulturelle Programme, Inhalte, Strukturen (vgl. u.a. «Positionspapier Kulturelle Teilhabe», Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs, verfügbar im Anhang)

Kulturvermittlung ist eine professionelle Praxis, die dazu beitragen soll, kulturelle Teilhabe in ihren verschiedenen Dimensionen zu fördern. Kulturvermittlung agiert zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption, moderiert Kommunikationsprozesse über und mit Kunst, vermittelt zwischen unterschiedlichen kulturellen Interessen und regt zu ästhetischem und kulturellem Gestalten auch ausserhalb des professionellen Kunst- und Kulturbetriebs an (Mandel 2008 und 2016b).

Dabei kann zwischen verschiedenen Funktionen von Kulturvermittlung in personalen oder medialen Formen unterschieden werden:

- › *Vermittlung der Künste*: Kunstverständnis und Wertschätzung für bestimmte Kunstformen schaffen durch Vermittlung von Fach- und Hintergrundwissen sowie Codes der Rezeption;
- › *Kulturmarketing, PR und Audience Development*: Aufmerksamkeit und Nachfrage schaffen für Kunst und Kultur, Kunst und Kultureinrichtungen neu positionieren, mehr oder anderes Publikum gewinnen;

- › *Kulturpädagogik und kulturelle Bildung*: Kulturelle Selbstbildungsprozesse in Auseinandersetzung mit künstlerischen oder ästhetischen Gegenständen als persönliches Empowerment oder Erweiterung allgemeiner Bildung, Förderung von Schlüsselkompetenzen, interkultureller Austausch und Community Building.

Auch lassen sich verschiedene Ziele von Kulturvermittlung unterscheiden (Mandel 2016b):

- › *Kunstorientierte Ziele*: Kunst bestmöglich zur Geltung verhelfen, die Wertschätzung für Angebote von Kunst und Kunstinstitutionen steigern, Enkulturation;
- › *Betriebswirtschaftliche Marketingziele*: Aufmerksamkeit für Kunst und Kultur schaffen, Imagegewinn erzielen, mehr Besucherinnen und Besucher gewinnen, mehr Einnahmen generieren;
- › *Bildungsorientierte Ziele*: Das Bildungspotenzial von Kunst und Kultur entfalten, um kulturelle Selbstbildungsprozesse bei unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen zu erhöhen;
- › *Kulturpolitische Ziele*: Chancengerechte Zugänge zu Kunst und öffentlichem kulturellem Leben für alle gesellschaftlichen Gruppen herstellen;
- › *Gesellschaftspolitische Ziele*: Demokratisierungsprozesse befördern durch Herausbildung mündiger Bürgerinnen und Bürger, die über eine breite Palette von Ausdrucksmöglichkeiten verfügen und sich an der Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens beteiligen.

Kulturvermittlung agiert vor allem dann im *Interesse einer Kulturorganisation*, wenn sie dazu beiträgt, mehr und andere Besucherinnen und Besucher zu generieren und zu binden u. a. durch neue Kommunikationsweisen, neue Formate, neue Zugänge zu den künstlerisch-kulturellen Gegenständen und damit den Erhalt der Einrichtung sichert. Kulturvermittlung, die hingegen vorwiegend aus der *Perspektive der teilhabenden Subjekte* handelt, zielt auf gelingende ästhetische und kulturelle Erfahrungen, Selbstbildungsprozesse und persönliches Empowerment der Teilnehmenden. Kulturvermittlung kann auch im Sinne von Mediation als *Schlichtungsprozess zwischen unterschiedlichen kulturellen Interessen und Ansprüchen* vermitteln bzw. diese überhaupt erst sichtbar machen, um mehr Menschen aus unterschiedlichen sozialen Gruppen an politischen Kulturentwicklungsprozessen aktiv teilhaben zu lassen.

Kulturvermittlung als *Audience Development* steht vor der grossen Herausforderung, *Teilhabe an kulturellen Angeboten über Milieugrenzen hinweg* zu schaffen. Dies erweist sich gemäss der bestehenden Evaluationen von Audience-Development-Pro-

grammen als eine schwer einzulösende Aufgabe, die nicht allein über neue Kommunikationsformen oder Formate gelingt, sondern nur durch dauerhafte Kooperationen mit sozialen Einrichtungen und vielfältigen Multiplikatoren sowie auch über Änderungen in Programmen und Strukturen von Einrichtungen (Mandel 2016a, Torregiani 2016).

Die aktive Einbindung von Laien als Akteure, Ko-Produzenten, Kuratorinnen in künstlerisch-kulturelle Programme erweist sich als erfolgreich, um bislang nicht kunstaffine Menschen zu erreichen und zu binden. Zugleich kann die Beteiligung neuer Akteurinnen und Akteure in Kultureinrichtungen auch zum Motor für institutionelle Transformationsprozesse werden, wenn diese bestehende Programme und Arbeitsweisen hinterfragen sowie neue Ideen und Perspektiven auf die künstlerisch-kulturellen Gegenstände einbringen (Mandel 2013, Mandel 2016c).

Partizipative künstlerische Projekte können dann zu einer nachhaltigen Teilhabe von Menschen heterogener sozialer Gruppen beitragen, wenn im Sinne kollaborativer Zusammenarbeit alle beteiligten Akteurinnen und Akteure, auch die Professionellen einer Einrichtung, lernen und verändert hervorgehen (Terkessides 2015).²

Partizipative Kultureinrichtungen lassen sich charakterisieren durch die Neudefinition ihres «Kerngeschäfts», die Abgabe von Deutungshoheit, die Infragestellung und Erweiterung ihres kulturellen Kanons, die Veränderung traditioneller Hierarchien sowie die Öffnung hin zu einer diversen Bevölkerung.

Kultureinrichtungen müssen sich verändern, wenn sie unterschiedliche Bevölkerungsgruppen mit ihren Interessen und Perspektiven auf Kultur erreichen wollen.³

Aber auch Kulturpolitik muss Förderstrukturen und Kulturbegriff in Auseinandersetzung mit heterogenen Öffentlichkeiten überarbeiten und sich von einem immer noch impliziten normativen Kulturbegriff lösen, der in legitime und nicht legitime Kunst und Kultur unterscheidet (Bourdieu 1987 [1979]).

Verschiedene kulturelle Ausdrucksformen, von der populären über die Breiten- und Soziokultur bis zur klassischen Kultur, als unterschiedlich, aber gleichwertig wahrzunehmen und zu unterstützen, ist auch gemäss UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen notwendige Voraussetzung für kulturelle Teilhabe. Ebenso müssen digitale Kulturwelten und die damit verbundenen erhöhten Ansprüche an Interaktion und Mitbestimmung berücksichtigt werden.

2 Vgl. auch den Beitrag von Mark Terkessidis in diesem Band.

3 Vgl. auch den Beitrag von Inés Mateos in diesem Band.

Dem Anspruch auf Mitbestimmung von Laien über künstlerische und kulturpolitische Ausrichtungen steht jedoch das Paradigma der Kunstautonomie entgegen, das zu Recht eine Einflussnahme auf künstlerische Inhalte und Formen verhindert und auch Kultureinrichtungen ihre Programmhoheit überlässt. Demokratischen Prinzipien im Kultursektor jenseits von Expertenjurys wird in Deutschland mit Skepsis begegnet: Befürchtet wird, dass sich dabei immer der «Mainstream» durchsetzt und Innovationen auf der Strecke bleiben. Hinzu kommt, dass ein Grossteil der Bevölkerung sich überhaupt nicht kompetent fühlt, über kulturelle Angebote mitzubestimmen (vgl. Mandel und Timmerberg 2008). Lösungen für dieses Dilemma zu finden und gelingende Beteiligungsprozesse in Kulturentwicklungsplanungen zu schaffen, erweist sich als eine zentrale Herausforderung für Kulturvermittlung und Kulturpolitik (Föhl und Wolfram 2016).

Perspektiven für kulturelle Teilhabe

Deutlich wird, dass die Herstellung kultureller Teilhabe in ihren verschiedenen Dimensionen kompliziert und zeitaufwändig ist und klare kulturpolitische Vorgaben sowie zusätzliche Ressourcen benötigt.

Abschliessend drei Beobachtungen zu Entwicklungen und Diskursen, die neue Perspektiven und Anstösse für kulturelle Teilhabe ermöglichen können.

Erweiterung des sozialen Auftrags von Kultureinrichtungen: Der amerikanische Kulturvermittler Daugh Borwick untersuchte, wie Kultureinrichtungen ihre Mission erweitern können über die Produktion und Präsentation von Kunst und Kultur hinaus und sich als «Community Builder» und «gute Nachbarin» verstehen, die mit ihrer Arbeit und ihrem Haus explizit auch soziale und Gemeinschaft stiftende kommunale Aufgaben übernehmen. Dabei stellte sich heraus, dass durch diese Erweiterung der Aufgaben keineswegs die künstlerische Qualität beeinträchtigt wird, sondern auch diese von neuen Impulsen profitiert, und dass dadurch ein deutlich grösseres und diverseres Publikum generiert werden konnte (Borwick 2012, Crane 2012).

Neue transkulturelle Gemeinschaften in «hyperdiversen» Stadtteilen: Der Stadtsoziologe Lutz Liffers arbeitet in «hyperdiversen» Stadtteilen in Bremen, in denen Migrantinnen und Migranten aus ganz unterschiedlichen Teilen der Welt meist auf engem Raum zusammenleben. Seine Erfahrungen zeigen, dass sich über gemeinschaftsstiftende künstlerisch-kulturelle Interventionen und Aktivitäten an neu definierten

öffentlichen Orten des Viertels neue transkulturelle Gemeinschaften entwickeln können, in denen kulturelle Diversität als soziale Bereicherung für die Nachbarschaft und eine Stadtgesellschaft insgesamt erfahren wird (Liffers 2016).⁴

Ländliche Räume als Vorreiter einer neuen breitenkulturellen Kulturpolitik: Aktuell gibt es einige kulturpolitische Programme (u.a. «Trafo» der Kulturstiftung des Bundes in Deutschland), die Kultur in ländlichen Regionen fördern, in denen es kaum eine institutionelle kulturelle Infrastruktur gibt. Stattdessen werden die Laien- und Breitenkultur stärker in den Blick genommen in ihrem grossen Potenzial für kulturelle Teilhabe in Dorfgemeinschaften. Das neue Interesse an Kultur in ländlichen Regionen und damit verbundenen Strategien einer teilhabeorientierten Kulturvermittlung eröffnet zugleich die Chance, sich von der Fokussierung auf die klassischen Künste zu lösen und einen eng geführten Kulturbegriff zu erweitern.

Literatur

- Bourdieu, Pierre. 1987 [1979]. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Borwick, Daugh (Hrsg.). 2012. *Building Communities, not Audiences. The future of the arts in the United States*. Winston-Salem: ArtsEngaged.
- Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung. 2010. *Kulturelle Bildung. Reflexionen, Argumente, Impulse*. https://www.bkj.de/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Magazin_KULTURELLE_BILDUNG/bkj_kulturelle_bildg_nr3.pdf (12.4.2019)
- Crane, Liz. 2012. The arts as community citizen: The value of being a good neighbour. In Daugh Borwick (Hg.) *Building Communities, not Audiences. The future of the arts in the United States* (S. 83–91). Winston-Salem: ArtsEngaged.
- Eurobarometer/TNS Opinion & Social. 2007. Special Eurobarometer 278. *European Cultural Values*. http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_278_en.pdf (11.11.2015).
- Föhl, Patrick und Gernot Wolfram. 2016. Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building. In Birgit Mandel (Hrsg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 265–280). Bielefeld: transcript.
- Föhl, Patrick und Patrick Glogner (Hrsg.). 2016. *Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und Befunde*. Wiesbaden: Springer VS.
- Glaser, Hermann und Karl-Heinz Stahl. 1974. *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen*. München: Juventa.
- Hoffmann, Hilmar. 1979. *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Keuchel, Susanne. 2012. *Das 1. InterKulturBarometer. Migration als Einflussfaktor auf Kunst und Kultur*. Köln: ARCult Media.

4 Vgl. auch den Beitrag von Lutz Liffers in diesem Band.

- Keuchel, Susanne und Dominic Larue. 2012. *Das 2. Jugend-KulturBarometer. «Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab ...»*. Köln: ARcult Media.
- Liffers, Lutz. 2016. Superdiversity – Steilvorlage für die künstlerische Bildung in globalisierten Stadtteilen. In: Birgit Mandel (Hrsg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 247–256). Bielefeld: transcript.
- Mandel, Birgit (Hrsg.). 2008. *Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung*. München: kopäd.
- Mandel, Birgit und Vera Timmerberg. 2008. *Kulturelle Partizipation im Ruhrgebiet in Zeiten des Strukturwandels*. <https://www.kulturvermittlung-online.de/archive/505> (14.4.2019).
- Mandel, Birgit. 2013. *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kulturinstitutionen*. Bielefeld: transcript.
- Mandel, Birgit. 2016a. Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. In: Birgit Mandel (Hrsg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 19–49). Bielefeld: transcript.
- Mandel, Birgit. 2016b. Sozial integrative Kulturvermittlung öffentlich geförderter Kulturinstitutionen zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Beteiligungsprozesse. In: Birgit Mandel (Hrsg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 125–139). Bielefeld: transcript.
- Mandel, Birgit. 2016c. Kulturelle Vielfalt der Einwanderungsgesellschaft als Motor für die Transformation des Kulturbetriebs in Deutschland. Vom Audience Development zum Cultural Development. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik*. Essen: Klartext.
- Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.). 2010. *Von Kult bis Kultur. Von Lebenswelt bis Lebensart. Ergebnisse der Repräsentativuntersuchung Lebenswelt und Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland und NRW, Düsseldorf*.
- NKD, Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs. 2015. *Positionspapier Kulturelle Teilhabe*. Abgedruckt im Anhang dieses Handbuchs. Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturelle-teilhabe.
- Renz, Thomas. 2016. *Nicht-Besucherforschung als Grundlage von Audience Development. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Kulturpolitik und Kulturmanagement*. Bielefeld: transcript.
- Terkessides, Mark. 2015. *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.
- Torregiani, Anne. 2016: 40 Years of Audience Focus. The Evolution of Audience Development Practice in the UK and the Impact of Arts Policy, In: Birgit Mandel (Hrsg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: transcript. 115–122.
- Ziese, Maren. 2016. Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld: transcript.

Wenn es um kulturelle Teilhabe geht, dann scheint die Richtung der Interventionen klar zu sein: Professionelle aus den Bereichen Bildung und Kultur ermöglichen denjenigen Zugang, die nicht über Bildung und Kultur verfügen. Nun stellt das Personal im Bereich Kultur nur einen sehr kleinen Ausschnitt der derzeitigen Gesellschaft dar – einer Gesellschaft, die sich durch Migration, Technik, Medien und neue Ästhetiken stark verändert hat. Daher stellt sich die Frage, ob der Kulturbereich gegenüber der Vielheit der Gesellschaft nicht die eigentliche Parallelgesellschaft darstellt. Es lohnt sich, die Perspektive zu ändern und anhand von Teilhabe-(Kennen-)Lernprozesse für alle zu organisieren. Teilhabe bedeutet nicht, die «Anderen» in das Vorhandene zu «integrieren», sondern die eigenen Strukturen und Angebote einer gemeinsamen Reflektion zu unterziehen. Vor allem aber sollten die Ergebnisse von kultureller Teilhabe als Kunst gesehen und bewertet werden – eine Kunst der Zusammenarbeit, die vielleicht die zeitgenössischste Kunst darstellt.

Lorsque nous parlons de participation culturelle, le sens de l'intervention semble évident : des professionnels de la formation et de la culture donnent accès à ces domaines à ceux qui n'ont ni culture ni formation. Mais en réalité, les acteurs du secteur culturel ne constituent qu'une infime partie de la société actuelle – une société que les migrations, les techniques, les médias et les nouvelles esthétiques ont profondément transformée. C'est pourquoi il faut se demander si ce n'est pas plutôt le secteur culturel qu'il faut considérer comme une société parallèle dans un monde multiple. Il vaut la peine d'inverser les perspectives et de s'appuyer sur la participation culturelle pour mettre en place des processus de rencontre et de découverte pour tous. Participation culturelle ne veut pas dire «intégrer» les «autres» dans ce qui existe, mais soumettre ses propres structures et offres à une réflexion commune. Il faut surtout que les résultats de cette participation soient considérés et appréciés comme de l'art – un art de collaborer qui représente peut-être le véritable art contemporain.

Quando si parla di partecipazione culturale la direzione da prendere appare evidente: i professionisti e le professioniste della cultura e dell'istruzione rendono questi ambiti accessibili a coloro che non vi hanno accesso. Le persone che lavorano nella cultura rappresentano però solo una minima parte della società odierna, fortemente plasmata dalle migrazioni, dalla tecnologia, dai media e da nuove estetiche. Di fronte a questa pluralità ci si può domandare se l'ambito culturale stesso non rappresenti una società parallela vera e propria. Vale la pena assumere un nuovo punto di vista e promuovere nuovi processi di apprendimento basati sulla partecipazione. Partecipazione non significa integrare gli «altri» in processi già esistenti, bensì riflettere sulle proprie strutture e proposte. I risultati raggiunti nella partecipazione culturale devono essere concepiti come un'arte – l'arte della collaborazione, che è forse la forma d'arte contemporanea più attuale.

Kulturelle Teil-Gabe

Das Prinzip der Kollaboration

Mark Terkessidis

Vor einiger Zeit war ich als Sprecher auf einer Tagung zum Thema «Kulturelle Bildung». Die Veranstaltung fand in einem deutschen Theatersaal statt, und die rund 400 Plätze waren alle mit Profis aus dem Gebiet besetzt. Nun erschien dieser Personenkreis durchaus speziell: Die meisten Teilnehmenden hatten die 50 überschritten, Personen mit Migrationshintergrund waren kaum darunter. Zudem fiel die Abwesenheit derjenigen auf, um die es bei der Tagung gehen sollte: Kinder und Jugendliche. Vor allem im deutschsprachigen Europa wirkt eine solche Diskrepanz zwischen dem Kultur- und Bildungs-Expertentum und den Adressatinnen und Adressaten von Teilhabe-Bemühungen normal. Wenn «wir» über «sie» sprechen, dann bleiben wir unter uns. Doch während «wir» besprechen, wie Teilhabe etwa das Abgleiten in Parallelgesellschaften verhindern könnte, bemerken «wir» gar nicht, dass wir die eigentliche Parallelgesellschaft darstellen. Denn «wir» sind nicht repräsentativ für die Bevölkerung zumal in den Städten, in denen bei den Kindern und Jugendlichen mehr als die Hälfte mindestens einen Elternteil haben, der noch selbst eingewandert ist. Und wir verhalten uns auch wie eine Parallelgesellschaft, denn wir kommunizieren häufig nur «unter uns» und nicht mit denen, um die es geht. Wie wäre auf der Tagung gesprochen worden, wenn Kinder und Jugendliche dabei gewesen wären? Und warum sind keine Kinder und Jugendlichen da, um zumindest die Projekte vorzustellen, die sie doch selbst massgeblich gestalten?

Teilhabe als kulturpolitisches Ziel zu formulieren, ist auch angesichts der jüngsten gesellschaftlichen Veränderungen (Individualisierung, Demographie, Medienutzung usw.) eine notwendige Aufgabe. Aber die Vorstellungen von Teilhabe treffen im Kulturbereich auf sehr starke Annahmen darüber, wer die Definitionsmacht und die Autorität besitzt, und auch auf Routinen von Wahrnehmen und Handeln. Also wie stellen wir uns eigentlich Teilhabe vor? Beispielsweise nennt der Senat in Hamburg in der «Globalrichtlinie» zur (partizipativ ausgerichteten) Stadtteilkultur folgendes Förderziel: «Menschen mit verschiedenen kulturellen und sozialen Hintergründen, mit unterschiedlicher geschlechtlicher und sexueller Identität sowie

Menschen mit Behinderung die aktive Teilhabe am kulturellen Reichtum der Stadt und Begegnung zwischen diesen Menschen und Kulturen zu ermöglichen» (Senat Hamburg 2018). Erstaunlicherweise behauptet diese Richtlinie damit die Existenz von Menschen, die keine «verschiedenen kulturellen und sozialen Hintergründe» besitzen (offenbar diejenigen, die bereits Zugang zu Kultur haben), und zugleich, dass es ausgerechnet diese nicht-verschiedenen Menschen sind, die den «kulturellen Reichtum» der Stadt ausmachen. Die hinter einer solchen Formulierung stehenden Annahmen können keine Teilhabe ermöglichen, weil hier von vornherein mit falschen Voraussetzungen gearbeitet wird.

Wer hat Kultur?

Im Kulturbetrieb wird oft genug angenommen, dass denen, die am «kulturellen Reichtum» teilhaben sollen, etwas fehlt – die Sprache, die Voraussetzungen, die Kapazitäten oder der Zugang. Allerdings haben jene Leute, die nicht in die Theater, Museen oder Galerien strömen (genannt werden gewöhnlich Kinder und Jugendliche, Personen mit Migrationshintergrund, «Bildungsferne» und Personen mit Behinderungen, was an sich bereits eine höchst seltsame Mischung ergibt), zumeist gar nicht das Gefühl, ihnen würde etwas fehlen. Die vielen Kinder und Jugendlichen mit Migrationshintergrund sind ja nicht per se defizitär, sondern besitzen erhebliche Potenziale: Sie sind unter anderem mehrsprachig und bewegen sich selbstverständlich in transnationalen Zusammenhängen.

Zudem sind Kinder und Jugendliche allgemein hochgradig in das verwickelt, was der Philosoph Gernot Böhme als «ästhetische Arbeit» bezeichnet (vgl. Böhme 2013), d. h. sie verfügen über ganz erhebliches Wissen, was Kosmetik, Mode usw. betrifft. Sie sind auch durchweg technikaffin. Rund die Hälfte aller Jugendlichen, das geht aus Untersuchungen des Medienwissenschaftler Henry Jenkins hervor, betreiben Formen von «participatory cultures» (vgl. Jenkins 2009). Sie pflegen die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, indem sie YouTube-Videos u. Ä. präsentieren. Sie sind beteiligt an der kollaborativen Herstellung von Zugehörigkeit und Wissen über soziale Medien, Gaming, Wikipedia, Instagram, Tumblr usw.

Die Perspektive ändern

Ein kurzer Blick auf das pädagogische Personal oder jenes in Kultureinrichtungen zeigt, dass die «Vermittler» in den genannten Bereichen nur wenig Expertise mitbringen. Insofern wäre es beim Thema Teilhabe notwendig, zunächst die Perspektive zu ändern, also Neugier und Lerninteresse mitzubringen und eine Bereitschaft, sich von den «Betroffenen» quasi aus der eigenen Parallelgesellschaft hinausführen zu lassen. Anstatt gleich über die Methoden der *Kulturvermittlung* zu sprechen, sollte eher *KulturERmittlung* im Vordergrund stehen. Wenn die Perspektive gleich bleibt, während die kulturpolitischen Zielsetzungen sich ändern, dann führt das historisch belegbar zu Misserfolgen. So hat die frühe Regierung von Tony Blair in den 1990er Jahren die britischen Kultureinrichtungen zu «Diversity» und «Inclusion» gedrängt. Eine kritische Evaluation des Londoner Kunst-Flaggschiffs Tate Modern hat ergeben, dass dort in Sachen «Diversity» viele Fehler gemacht wurden (vgl. Dewdney et al. 2011). Im Grossen und Ganzen wurden Sonderprogramme aufgelegt und zwar im Bereich Bildung und oft mit einem ethnischen Targeting. Diese Programme wurden von den «Minderheitsangehörigen» nicht nur nicht genutzt, sondern sogar aktiv zurückgewiesen – die betreffenden Personen wollten einfach nicht in solche Schubladen gepackt werden. Die Untersuchung schloss mit der (scheinbar) schlichten Forderung nach «komplexeren Darstellungen».

Es kommt also darauf an, verschiedene Perspektiven einzubeziehen und diese Perspektiven nicht an «grünen Tischen» zu entwickeln, an denen die «Expertinnen/Experten» Strategien im Umgang mit «ihnen» entwerfen. Unreflektierte Öffnungsprozesse können sogar die gegenteilige Wirkung erzielen. Ein Beispiel aus Deutschland zeigt das ebenfalls. Zuletzt haben viele Stadtmuseen begonnen, sich für das Thema Migration zu interessieren. Dabei wurden Objekte akquiriert, die mit Einwanderung zu tun haben. Eine Frau italienischer Herkunft erzählte mir, sie habe einem Museum ihr altes Poesiealbum zur Verfügung gestellt. Dieses «Album» erschien ihr rückblickend als sehr «deutsche» Einrichtung. Relevant fand sie vor allem, wie die Migration diese Einrichtung verändert hatte: Verwandte aus Italien und sie selbst hatten auf Italienisch hineingeschrieben und so das «deutsche» Album transnationalisiert. Doch das kuratorische Personal des Museums entschied ohne Rücksprache, nur einen ausschliesslich auf Deutsch verfassten Eintrag zu zeigen. Die Begründung lautete, diese Seite zeige, wie sich das Kind in die deutsche Gesellschaft integriert habe. Diese kuratorische Haltung ist problematisch, weil hier aus einer Perspektive der Autorität und im Namen der «Objektivität» ein durchaus kritikwürdiges Narrativ

– «Integration» – den subjektiven Bedeutungen der historischen Verwenderin des Objektes einfach übergestülpt wurde.

Wie es anders geht, zeigte das Gedenken an die in München ermordeten Opfer des «Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU)».¹ Hier trat die damalige Kuratorin des Stadtmuseums, Natalie Bayer, in Kontakt mit Familienangehörigen, die staatliche Institutionen nicht als vertrauenswürdige Organe erlebt hatten. In einem kollaborativen Prozess entschieden die Angehörigen mit über Inhalte, Exponate, Texte und den Ausstellungsort im Museum. Dabei nahmen sie letztlich die gleiche Rolle ein wie das kuratorische Personal. Sie brachten zudem eine neue Perspektive ein, weil sie das Gedenken nicht im Rahmen von Wiedergutmachung sahen, sondern die Frage formulierten: «Warum?» So entstand in der Zusammenarbeit, durch die Konfrontation der spezifischen Wissensbestände der Teilnehmenden, auch eine multiperspektivische, historische Erzählung über die Migrationsstadt München (vgl. Bayer und Terkessidis 2018, 66 ff.)

Kunst ist keine «Integration»

Der zuvor erwähnte Begriff der Integration steht einer solchen Zusammenarbeit oft entgegen. Im Museumsfall zeigt sich, wie Integration als Konzept und Narrativ für die «Teilhabe-Klientel» nur ganz bestimmte Rollen zulässt: Die Rolle als defizitäre Personen, die durch pädagogische Sonderprojekte eingegliedert werden, oder die Rolle der «Integrierten», deren Geschichte sich in der Geschichte der Eingliederung erschöpft. Von der Schweiz und Deutschland könnte man behaupten, dass die Idee der Postmoderne grösstenteils pejorativ verwendet wurde, dass zumal deren Kerngedanke Differenz nicht verstanden wurde. So werden mixed-abled Tanzprojekte häufig mehr in einem pädagogisch-integrativen Kontext gesehen als in einem künstlerischen. Hier allerdings hilft ein tiefes Verständnis von Differenz: Die Bewegungsqualitäten von behinderten Tänzerinnen und Tänzern bemessen sich nicht nach ihrem Abstand zu den Bewegungen des ausgebildeten Normalkörpers, sondern sie artikulieren eine Differenz: Es gibt Bewegungen, die können nicht-behinderte Tänzerinnen oder Tänzer aufgrund ihrer Konstitution nicht ausführen. Das Kunstwerk

1 Vgl. <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sonderausstellungen/archiv/2015/theodoros-boulgarides-1964-2005.html> (12.4.2019); Teile der Ausstellung wurden auch in die Dauerausstellung integriert.

ist also kein normativ formuliertes Ganzes, sondern bleibt eine Ansammlung von Differenzen auf der Suche nach Form.

In einem ähnlichen Sinne war «Community Dance» im Vereinigten Königreich kein Programm zur Eingliederung. In den 1970er Jahren zogen Avantgarde-Tanzgruppen aus, um im persönlichen Kontakt auf der Strasse ein Publikum für ihre schlecht besuchten Inszenierungen zu finden. Bei diesem Kontakt stellt sie fest, dass die Leute lieber selbst tanzen wollten, als nur Zuschauer zu sein. Und aus dieser Kombination von Avantgarde-Experimenten und populärem Tanzwillen entstand «Community Dance» als Kunst. In der Schweiz und Deutschland werden «Kunst und Kultur» aber stets getrennt. Die Ergebnisse von «Teilhabe-Projekten» werden oft genug nicht als Kunst betrachtet und auch nicht als Kunst kritisiert – sie sind «(Sozio-)Kultur» und dienen eigentlich Zielen wie Integration. Hinter vorgehaltener Hand mokiert man sich dann, diese Projekte hätten nicht die nötige «Qualität». Doch was sind heute die Kriterien für «Qualität», und wer legt diese Kriterien fest? Die Frage der Teilhabe sorgt dafür, dass die Ideen von «Kunst und Kultur» selbst überdacht werden müssen. Sollte es nicht so etwas geben wie «Soziokunst»?

Vielheit und Kollaboration

Um nicht bloss eine «Designformel»² zu bleiben, sollte die Frage der Teilhabe vor allem als Lernprozess für die Einrichtungen verstanden werden, als Möglichkeit des Austausches und eines neuen Kennen-Lernens der Gesellschaft. Nicht zuletzt durch die Migration ist diese Gesellschaft zu einer Vielheit geworden. Obwohl sich die Schweiz nicht als Einwanderungsland betrachtet, ist sie gleichwohl «postmigrantisches» – sowohl was die aktuelle Zusammensetzung der Bevölkerung betrifft als auch bezüglich der Tatsache, dass es keinen Bereich mehr gibt, der nicht von der Migration beeinflusst worden ist.³ Ich benutze den Begriff Vielheit ganz bewusst und in einem neutralen Sinne. Der Begriff wendet sich gegen die Art von Verniedlichung wendet, die mit der Bezeichnung «Vielfalt» und Motti wie «Vielfalt tut gut» oder «Vielfalt ist das Beste gegen Einfalt» einhergeht. Zugleich lässt sich Vielheit auch in Anschlag bringen gegen die verbreiteten normativen Wünsche nach Einheit, die sich u. a. im Begriff der «Integration» finden ([Wieder-]Herstellung einer Einheit). Es geht um eine realistischere Perspektive: Handlungsleitend muss anerkannt werden, dass

2 Vgl. auch den Beitrag von Heinz Altorfer in diesem Band.

3 Vgl. auch den Beitrag von Rohit Jain in diesem Band.

die Gesellschaft keine grosse monoethnische und harmonische Familie mehr wird (wobei sich auch die Frage stellt, wann das eigentlich einmal so gewesen ist).

In diesem Sinne sollten alle Bemühungen um Teilhabe auch im Dienste einer Selbstprüfung der jeweiligen Trägerstrukturen stehen – verbunden mit der Frage, ob «unsere» Strukturen, Planungen und Angebote «fit» sind für die Vielheit der Gesellschaft. Also «fit» sind dafür, auf die Individuen mit ihren unterschiedlichen Voraussetzungen, Hintergründen und Referenzrahmen entsprechend einzugehen. Die Trägerstrukturen benötigen einen Öffnungsprozess, das, was ich einen «Vielheitsplan» genannt habe (vgl. Terkessidis 2017), eine Reflektion der Zusammensetzung des Personals, der Routinen, der Wissensbestände und der Selbstverständlichkeiten. Das ethische Leitprinzip einer solchen Veränderung wäre die Kollaboration (vgl. Terkessidis 2015). Eine Zusammenarbeit, in der die Teilhabe der Individuen tatsächlich Autonomie und Entscheidungsmacht bedeutet, sollte dabei aus der Sicht des künstlerischen Prozesses befürwortet werden, nicht aus Gründen der «Integration». In den letzten Jahren hat es eine Reihe von Versuchen gegeben, neue Ästhetiken des Gemeinsamen zu formulieren – sei es als «konnektiv» (Gablik 1992), «relational» (Bourriaud 2009) oder «dialogisch» (Kester 2004). Solche Ästhetiken entsprechen einer Gesellschaft der Vielheit mehr als traditionelle Genievorstellungen oder abgestandenen wirkende Avantgarde-Gesten. Die kollaborative Kunst, die Kunst der Teilhabe, besitzt heute aus ästhetischen Gründen die höchste Zeitgenossenschaft.

Auch im Prozess der Programmplanung von Kultureinrichtungen oder der Herstellung von künstlerischen Arbeiten lassen sich zahlreiche Kollaborationspunkte identifizieren, die einen Prozess ermöglichen – nicht nur die «Vermittlung» nach der Fertigstellung. Warum können etwa bei einer Ausstellung nicht die unterschiedlichsten Personen einbezogen werden, wenn es um Ideenfindung, Konzeptentwicklung, Ansprache, technische Planung oder Aufbau geht? Dabei müssen die eigene Autorität als «Profi» im Kulturbetrieb, die eigene Machtposition sowie die eigenen Wissensbestände und -vorsprünge gar nicht verleugnet werden. Dass die Kommunikation «auf Augenhöhe» stattfindet, bleibt oft eine Worthölse. Es ist gut, realistisch einzuschätzen, was erreicht werden soll, was die jeweiligen Partnerinnen und Partner an spezifischem Wissen einbringen können, wie ein gegenseitiges Lernen möglich sein kann und wie je nachdem gemeinsam Entscheidungen gefällt werden können.

Den nächsten Fehler vorbereiten

Kollaboration bedeutet aber auch, dass es erlaubt sein muss, beim Experimentieren Fehler zu machen. Im Bereich Teilhabe ist es so wie im Bereich «Integration» – hier wird das meiste auf Projektbasis organisiert und alle Projekte sind zum Erfolg verdammt, weil sie ja alle nach der nächsten Förderung suchen. Aber was lernen wir aus Projekten, wenn wir nicht darüber sprechen, was es für Stolpersteine, Misserfolge und Streitigkeiten gab? Was lernen wir, damit wir nicht immergleiche Ideen reproduzieren, aber auch darüber, wie die Strukturen verändert werden müssten? Wir brauchen nicht nur Datenbanken mit «Best Practice», sondern auch solche mit den «besten» Schwierigkeiten und Fehlern.

Die beschriebene Herangehensweise birgt das Risiko, ab und an in eine grosse Verwirrung zu stürzen und die Kontrolle zu verlieren. Diese Momente sind notwendig und setzen auf der Seite der Profis die Bereitschaft voraus, das eigene Monopol aufzugeben und sich verändern zu lassen. Insofern benötigt Teilhabe auch Teil-Gabe.

Literatur

- Böhme, Gernot. 2013. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Bayer, Natalie und Mark Terkessidis. 2017. Über das Reparieren hinaus, Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kaminski, Nora Sternfeld (Hrsg.), *Kuratieren als antirassistische Praxis* (S. 53–71). Berlin: de Gruyter.
- Dewdney, Andrew, David Dibosa, Victoria Walsh . 2011. *Britishness and Visual Culture*. London: Tate.
- Gablik, Suzi. 1992. Connective Aesthetics. *American Art*, 6(2), 2–7.
- Jenkins, Henry. 2009. *Confronting the Challenges of Participatory Culture Media Education for the 21st Century*. Cambridge, Mass.: MIT.
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Senat der Freien und Hansestadt Hamburg. (1.11.2018). *Globalrichtlinie Stadtteilkultur 2019–2023*, Senatsdrucksache Nr. 2018/02646. <https://www.hamburg.de/contentblob/1279098/900beba7e9ea2402eb55d45f1047601d/data/globalrichtlinie-stadtteilkultur.pdf> (12.4.2019).
- Terkessidis, Mark. 2015. *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.
- Terkessidis, Mark. 2017. *Nach der Flucht. Neue Vorschläge für die Einwanderungsgesellschaft*. Dietzingen: Reclam.

Eine der Folgen der immer rascher und umfassender wirkenden Globalisierung ist die tiefgreifende Veränderung des Migrationsgeschehens: Es migrieren immer mehr Menschen aus immer mehr Ländern und aus sehr unterschiedlichen Gründen; die eingewanderten Gruppen sind fragmentierter und isolierter und in sich heterogener; die Migrationswege sind immer diverser. Diese Heterogenität schlägt sich in extrem verschiedenen Möglichkeiten und Perspektiven und einem unterschiedlichen Rechtsstatus nieder.

Der Anthropologe Steven Vertovec hat für diese Veränderungen des internationalen Migrationsgeschehens den Begriff Superdiversity geprägt. Die superdiversen Gesellschaften in Europa stellen viele Konzepte der kulturellen Teilhabe in Frage, da herkömmliche Zielgruppenarbeit der Heterogenität nicht gewachsen ist.

Um kulturelle Teilhabe zu ermöglichen, bedarf es deshalb einer grundlegenden konzeptionellen Neuorientierung: in den Einrichtungen, einer selbstkritischen Analyse von Machtstrukturen in den Kultureinrichtungen, Verbänden und fördernden Institutionen sowie einer Förderung von vielfältigen Experimentierräumen, um kulturelle Teilhabe für die superdiverse Gesellschaft neu zu erfinden.

Une des conséquences de la mondialisation croissante est la profonde mutation du phénomène migratoire : pour des raisons très différentes, toujours plus de monde émigre à partir d'un nombre de pays toujours plus important ; les groupes de migrants sont plus fragmentés, isolés et hétérogènes ; les routes migratoires se multiplient. Cette prolifération se traduit par des possibilités et des perspectives extrêmement différentes et par des statuts juridiques également très variés.

L'anthropologue Steven Vertovec a proposé le concept de super-diversité pour répondre aux mutations qui touchent les migrations internationales. Les sociétés super-diverses d'Europe rendent nécessaire une remise en question de nombreux concepts de la participation culturelle parce que le travail traditionnel avec les groupes cibles n'y est plus possible en raison de leur hétérogénéité.

Pour que cette participation soit possible, il est nécessaire que les institutions réorientent fondamentalement leur approche et que les instances culturelles, les associations et les organes d'encouragement analysent de manière critique leurs propres structures de pouvoir. Et il faut également encourager le développement des divers espaces expérimentaux où réinventer une participation culturelle à la mesure de la société super-diverse.

Una delle conseguenze della globalizzazione, sempre più celere e dagli effetti sempre più estesi, sono i profondi cambiamenti nei flussi migratori: sempre più persone emigrano da sempre più Paesi per le ragioni più diverse; i gruppi immigrati sono sempre più frammentati, isolati ed eterogenei; i percorsi migratori sono sempre più diversi e questo si riflette in possibilità e prospettive diametralmente opposte nonché in statuti giuridici eterogenei.

Per definire questi cambiamenti del fenomeno migratorio internazionale l'antropologo Steven Vertovec ha introdotto il concetto di super-diversity. Le società superdiverse europee mettono in discussione vari concetti di partecipazione culturale, in quanto le strategie tradizionali non sono all'altezza dell'eterogeneità dei target.

Per concretizzare la partecipazione culturale occorre dunque reimpostare completamente le strategie all'interno degli enti, analizzare con senso autocritico le strutture di potere nelle istituzioni culturali, associazioni e istituzioni di promozione e promuovere spazi di sperimentazione eterogenei. Solo così si riuscirà a reinventare la partecipazione culturale in una società superdiversa.

Teilhabe in der superdiversen Gesellschaft

Lutz Liffers

Eine der Folgen der immer rascher und umfassender wirkenden Globalisierung ist die tiefgreifende Veränderung des Migrationsgeschehens. Soziale und politische Krisen eskalieren in Kriege, staatliche Strukturen zerbrechen, die Erdüberhitzung zerstört Lebensgrundlagen – nie waren so viele Menschen auf der Flucht wie heute.

Es ist aber weniger diese quantitative Ausweitung weltweiter Migrationsbewegungen als vielmehr die zunehmende *Komplexität* der Migration, die die europäischen Gesellschaften nachhaltig verändert. Der am Max-Planck-Institut in Göttingen forschende Anthropologe Steven Vertovec hat für die Veränderungen des internationalen Migrationsgeschehens und die damit verbundenen Veränderungen in der europäischen Bevölkerungsstruktur den Begriff *super-diversity* geprägt.

Die Bezeichnung *super* bedeutet in Vertovec' Analyse nicht «mehr», «grösser» oder «umfassender», sondern «komplexer» und weit über das hinausgehend, was bisher als Migration in Europa erlebt wurde.

Die «alte Migration» prägt unsere Kulturinstitutionen

Die «alte Migration» seit dem Zweiten Weltkrieg verlief nach einem einfachen Muster: Meist aufgrund einer gesteuerten Einwanderung, z.B. über Anwerbeabkommen, wanderten grosse, homogene Gruppen von Menschen ein, die meist ähnlichen sozialen Milieus und derselben Region entstammten. In die ehemaligen europäischen Kolonialstaaten wanderten Migrantinnen und Migranten aus den ehemaligen Kolonien ein, nach Deutschland kamen Ausgesiedelte aus dem osteuropäischen Raum und vornehmlich aus ländlichen Regionen stammende Arbeiterinnen und Arbeiter aus den Armutsgebieten in Südeuropa und der Türkei. Nichts ist irreführender als die in vielen Städten bis heute verbreitete Bezeichnung «Klein-Istanbul» für diejenigen Quartiere, in denen sich vornehmlich aus der Türkei stammende Arbeiterfamilien ansiedelten: Die eingereisten Arbeitskräfte kannten Istanbul meist ebenso wenig wie diejenigen, die den Begriff prägten.

Diese eingewanderten Gruppen entwickelten sich nach Vertovec zu grossen, zunehmend gut organisierten und etablierten Gemeinschaften. Zwar verhinderte eine überall beobachtbare strukturelle Diskriminierung eine vollwertige politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Teilhabe, dennoch veränderten die eingewanderten Gruppen die institutionelle, politische und kulturelle Wirklichkeit in den Ankunftsländern. In Gewerkschaften, Rundfunkräten, Parlamenten usw. brachten die Migrantenverbände ihre Positionen ein; es entstanden Zeitschriften, Kulturhäuser, Runde Tische, Vereine usw.; Teilen der zweiten und dritten Einwanderergeneration gelang es, als Journalistinnen und Journalisten, Anwälte, Unternehmerinnen, Lehrerinnen und Lehrer usw. die europäischen Gesellschaften zunehmend mitzuprägen.

Diese Arbeitsmigration in die europäischen Industriegesellschaften hat auch die Arbeitsweisen der Kultureinrichtungen geprägt. Es wurden Konzepte und Programme entwickelt, in denen es vornehmlich um Toleranz für und Respekt gegenüber diesen Zielgruppen ging und in denen die «Ethnie» die Zielgruppe definierte. Diese Verengung ist und war problematisch, weil die Eingewanderten auf einen Opferstatus reduziert wurden und das Konstrukt «Ethnie» als objektive Tatsache aufgefasst wurde. Im besten Falle entstanden emanzipatorische Ansätze zur Überwindung einer solchen Sichtweise, im schlechtesten Falle wurde Folklore betrieben.

Neue Komplexität verändert Europas Gesellschaften

Seit den 1990er Jahren, dem Ende der bipolaren Welt(un)ordnung, ist Migration in vielerlei Hinsicht heterogener und unübersichtlicher geworden. Vertovec macht vier Dimensionen aus, die für die neue Qualität des Migrationsgeschehens, für die Superdiversity, verantwortlich sind:

1. Die Anzahl der Herkunftsländer hat zugenommen.

Nach Europa gelangen wesentlich mehr Menschen aus wesentlich mehr Ländern als jemals zuvor. Nicht mehr die Herkunftsländer der traditionellen Arbeitsmigration stehen im Mittelpunkt des Migrationsgeschehens, sondern Staaten und Regionen aus der ganzen Welt sind in der Migration repräsentiert. Die Gründe für die Auswanderung sind dabei ebenfalls wesentlich heterogener als noch vor zwanzig Jahren.

2. Die eingewanderten Gruppen sind kleiner und in sich heterogener.

In der traditionellen Arbeitseinwanderung, beispielsweise aus der Türkei, war zu Beginn der überwiegende Teil der Eingewanderten männlich, verfügte über geringe formale Schulkenntnisse und entstammte ländlichen Regionen und Traditionen. Diese relative Homogenität löst sich zunehmend auf. Nicht mehr grosse Gruppen kommen nach Europa, die sich relativ leicht selbst organisieren können, sondern kleine, versprengte und voneinander isolierte Gruppen erreichen die reichen Nationen, kaum in der Lage, sich organisiert Gehör zu verschaffen und ihre Interessen zu formulieren.

Selbst wenn Gruppen aus demselben Land einwandern, sind sie selten homogen, wie das Beispiel der bulgarischen Einwanderung nach Deutschland zeigt. Allein 2015 wanderten mehr als 70 000 Bürgerinnen und Bürger Bulgariens nach Deutschland ein.¹ Ein grosser Teil dieser Eingewanderten ist gut ausgebildet oder kommt zum Studieren nach Deutschland und sieht in Bulgarien keine politische und ökonomische Zukunft für sich. Ein anderer Teil besteht aus Familien, die in Bulgarien der Roma-Minderheit zugerechnet werden und dort staatlichen und gesellschaftlichen Ausgrenzungsprozessen ausgesetzt sind. Ein weiterer Teil gehört zur türkischsprachigen Minderheit Bulgariens, die sich mehr in Richtung Türkei orientiert, aber von den Deutschen mit türkischen Wurzeln eher als Bulgarinnen und Bulgaren angesehen werden. Vor allem die beiden letzten Gruppen verfügen kaum über Organisationen, die ihre Ansprüche auf gesellschaftliche Teilhabe artikulieren könnten.

3. Die Migrationswege haben sich stark ausdifferenziert.

Neben der Arbeitsmigration gelangen auch immer mehr Kriegs- und Krisenflüchtlinge regulär oder irregulär nach Europa. Aber auch Spätaussiedlerprogramme, Familienzusammenführung, die immer wichtiger werdende Bildungsmigration², Pendelmigration oder auch die Zunahme der permanenten Wanderung von global orientierten *high performers*, die von *global city* zu *global city* reisen, verändern und prägen die lokalen Gesellschaften.

1 Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, Freizügigkeitsmonitoring: Migration von EU-Bürgern nach Deutschland, Jahresbericht 2015. Nürnberg 2016.

2 In Nordeuropa hat insbesondere die Bildungsmigration aus den südeuropäischen Staaten, die von der Finanzkrise besonders betroffen waren und in denen die Perspektiven für junge Menschen besonders schlecht sind, zugenommen.

4. Diese unterschiedlichen Migrationswege ziehen für die Einzelnen einen unterschiedlichen Rechtsstatus nach sich.

Die Spannbreite der sozialen Lage und des rechtlichen Status der Menschen, die sich in Migrationsprozessen befinden, reicht von Repräsentantinnen und Repräsentanten global agierender Unternehmen, hoch qualifizierten Lehrenden und Studierenden auf Zeit über Menschen mit langfristig gesicherten Aufenthaltsrechten, mit oder ohne Wahlrecht, mit oder ohne Sozialversicherung, mit oder ohne Arbeitserlaubnis, mit oder ohne Bankkonto, bis hin zu den völlig rechtlosen Sans Papiers. Folgt man den Einschätzungen der Berner Beratungsstelle für Sans Papiers, arbeiten allein in der Schweiz 100 000 Menschen irregulär und ohne Papiere als Putzhilfe, Kinderbetreuerin, bei Bauern, auf Baustellen und in Restaurants.³

Diese fast unüberschaubar vielen möglichen Abstufungen der Rechte und Pflichten, lassen keine generellen Aussagen über die Gruppe der Migrantinnen und Migranten mehr zu.

Darüber hinaus gibt es neben formalen Abstufungen zahlreiche weitere informelle Formen der Diskriminierung und des gesellschaftlichen Aus- oder Einschlusses. Einigen aus dem syrischen Bürgerkrieg Geflüchteten beispielsweise gelingt es relativ schnell, in Netzwerke zu gelangen und ihren Alltag zu organisieren, denn die bereits in den 1980/90er Jahren nach Europa geflüchteten politischen Gegnerinnen und Gegner des Regimes haben sich aufgrund ihrer guten Ausbildung weitgehend etablieren können und stellen heute den Neuankommenden wertvolle Netzwerke zur Verfügung. Dies sieht ganz anders aus für beispielsweise junge Mütter aus Ghana oder Nigeria, die über irreguläre Fluchtwege in europäische Länder gelangen und einen befristeten Aufenthaltstitel bekommen, um den Vater des Kindes zu suchen. Über organisierte kriminelle Vermittlerinnen und Vermittler werden von einigen Scheinvaterschaften gekauft, was zu einer ökonomischen Abhängigkeit der jungen Frauen von illegalen Strukturen ohne Chance auf ein echtes Asyl führt. Zu den zahlreichen formalen «gläsernen Wänden», die die Gesellschaft der Superdiversity hochgradig fragmentieren, kommen die informellen hinzu: Mann oder Frau, «schwarz» oder «weiss», unbegleiteter männlicher Jugendlicher oder Familie mit Kindern, städtisch oder ländlich, muslimisch oder jesidisch usw. Je nach mentaler Tiefenstruktur der Gesellschaft und tagespolitischen Diskursen sind diese «Hintergründe» vorteilhaft oder eine weitere Barriere.

Das Konzept Superdiversity definiert die Heterogenität der Gesellschaft nicht mehr über das Konstrukt «Ethnie», sondern rückt die aus der Unterschiedlichkeit der

³ <https://sanspapiersbern.ch/> (24.6.2018).

Migration resultierenden unterschiedlichen sozialen, kulturellen und ökonomischen Situationen, in denen sich Migrantinnen und Migranten befinden, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dabei ist Superdiversity kein starrer Zustand, sondern äusserst fluide und dynamisch, Rollen sind nicht festgelegt, Gesetzgebungen, aber auch die Entwicklung des öffentlichen Diskurses verändern immer wieder die Ausgangslagen, Möglichkeiten und Perspektiven für jede einzelne Migrantin, für jeden einzelnen Migranten.

Diese herausfordernde Komplexität ist vor allem in den europäischen Grossstädten deutlich spür- und sichtbar. Aber auch im ländlichen Raum ist Superdiversity angekommen: Zwar ist die absolute Anzahl von Zugewanderten dort wesentlich geringer, aber die soziale und rechtliche Fragmentierung ist die gleiche wie in den Städten. Und wie in den Städten ist die Situation auf dem Land sehr unterschiedlich: Einige ländliche Regionen wachsen aufgrund superdiverser Zuwanderung und nutzen die Entwicklungs- und Innovationsprozesse, die entstehen. Solche Regionen holen junge Eingewanderte in die Freiwillige Jugendfeuerwehr, organisieren Kultur- und Bildungsveranstaltungen mit den neuen Nachbarinnen und Nachbarn oder qualifizieren Geflüchtete, weil gerade im ländlichen Raum dringend Fachkräfte benötigt werden. Die Kultureinrichtungen und Vereine in ländlichen Regionen spielen für solche Prozesse eine zentrale Rolle, denn anders als im Dickicht der Städte können sich ländliche Einrichtungen meist besser Gehör verschaffen und den öffentlichen Diskurs bedeutend stärker mitprägen als einzelne städtische Institutionen. Es ist von grosser Bedeutung, ob die Leiterin oder der Leiter eines regionalen Museums, einer Musikschule, einer Chorgemeinschaft, einer Galerie, eines Musikfestivals, eines Vereins usw. sich zu den Möglichkeiten der neuen Diversity öffentlich bekennt oder ob die Kulturinitiativen und Institutionen sich wegducken.

Da wo sich ländliche Räume eher abschotten und in der Diversifizierung der Bevölkerung eine Gefahr für die Funktionsfähigkeit ihrer Gemeinschaft sehen, erlebt man häufig auch das Abwandern von gut ausgebildeten jungen Menschen und ein Absterben des öffentlichen Lebens. Allerdings sind diese Zusammenhänge noch nicht gründlich erforscht.

Kulturelle Teilhabe in der superdiversen Gesellschaft

Für das Konzept der kulturellen Teilhabe hat diese hohe Komplexität erhebliche Folgen. Vor allem in grossstädtischen Quartieren finden sich immer weniger gemeinsam geteilte Geschichte, gemeinsam geteilte Bürgerrechte, gemeinsam geteilte Inte-

ressen, gemeinsam geteilte Gestaltungsmöglichkeit. Das konkrete Quartier, die konkrete Region, der konkrete Staat als gemeinsamer Referenzrahmen verlieren an Bedeutung, auch weil mit der einhergehenden Expansion neuer Kommunikationstechnologien viele unterschiedliche soziale und kulturelle Referenzrahmen per Smartphone, TV und Internet gleichzeitig wirksam sind.

Kulturelle Institutionen, die kulturelle Teilhabe ermöglichen wollen, stehen vor der Aufgabe, sich dieser komplexen Wirklichkeit zu stellen. Dies erfordert eine Neuausrichtung bzw. Weiterentwicklung von Strukturen, Konzepten und Kompetenzen. Dabei können die folgenden fünf Handlungsfelder helfen, das Vorgehen zu strukturieren:

- › Komplexität ist vor Ort immer konkret. Das gründliche, permanente Monitoring der Entwicklungen vor Ort (im Quartier, in der Stadt, in der Region) ist Grundbedingung zur Erarbeitung neuer Konzepte. Die Situationen in Zürich, Bremen, Lyon, Bern, Marseille, Frankfurt usw. sind alle komplex, aber auch unterschiedlich.
- › Die zu entwickelnden Konzepte zur kulturellen Teilhabe benötigen einen klaren Verzicht auf die Kategorien «Ethnie» oder «Multikultur» hin zur Sichtbarmachung einer Heterogenität, die sich in unterschiedlichen Rechten und Möglichkeiten niederschlägt. Das bedeutet etwas anderes, als nur «Diversität» als Label auf eine Institution und seine Programme zu kleben, sondern erfordert eine selbstkritische Aufarbeitung und Weiterentwicklung bisheriger Konzepte.
- › Kulturelle Teilhabe bedeutet Mitwirkung und Mitverantwortung eines grossen Teils der Gesellschaft. Dazu muss eine schmerzhaft und selbstkritische Analyse über die Machtverhältnisse in kulturellen Institutionen und Strukturen einsetzen: Die kulturellen Institutionen nehmen eine Gatekeeper-Rolle ein. Sie bestimmen (mit), wer «in den Club» darf, wem welche Netzwerke eröffnet werden, welche Themen, Fragen, Experimente eine Chance auf Förderung erhalten. Kulturelle Institutionen können in diesem Sinne Teilhabe erleichtern oder erschweren.
- › Daraus folgt die Notwendigkeit einer strategischen Personalentwicklung in den Institutionen (Qualifizierung, Mentoring, Ziel- und Aufgabenklärung), die zu Teams führt, die kulturelle Teilhabe aller befördern statt behindern.⁴ Benötigt werden sprachliche, konzeptionelle, künstlerische, gesellschaftspolitische und organisatorische Kompetenzen. Diese lassen sich nicht am Prozentsatz der Mit-

⁴ Vgl. auch den Beitrag von Inés Mateo in diesem Band.

arbeitenden «mit Migrationshintergrund» ablesen, sondern nur an der tatsächlichen Kompetenz des Teams. Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter «mit Migrationshintergrund» garantieren diese Kompetenz nicht und Personal über dieses «Ticket» zu gewinnen, ist erneut eine Form der Reduzierung und Diskriminierung. Es kommt vielmehr darauf an, zielgerichtet Personal zu rekrutieren und zu entwickeln, das über die oben erwähnten Kompetenzen verfügt. Dann stellt sich ganz von alleine eine Teamsituation ein, in der viele Kolleginnen und Kollegen über Migrationserfahrung verfügen, ohne diese als Ausweis ihrer Kompetenz vor sich hertragen zu müssen.

- › Schliesslich ist das Eingeständnis wichtig, dass niemand ein Rezept zur kulturellen Teilhabe in der superdiversen Gesellschaft hat. Auf allen Ebenen gefördert werden müssen Experimentierräume, die darauf Antworten suchen.

Superdiversity bedeutet nicht Verzicht auf gesellschaftliche Kohäsion. Diese kann aber nicht mehr über Konzepte wie «kulturelle Vielfalt» oder «Integration» erreicht werden. Kohäsion ist dann erreichbar, wenn die kulturelle Teilhabe die Themen politische, wirtschaftliche und soziale Teilhabe auf die Agenda der kulturellen Arbeit setzt, ohne kulturelle und künstlerische Produktion zum Instrument der Sozialpolitik zu machen.

Literatur

Vertovec, Steven (2013): *Reading 'super-diversity'*. Online verfügbar unter <http://www.mmg.mpg.de/online-media/blogs/2013/reading-super-diversity/> (24.6.2018).

Die Teilhabe am kulturellen Leben wird sowohl von der UNESCO als auch vom Europarat als Menschenrecht anerkannt und gefördert. Auf der internationalen Ebene der Kulturförderung, der Fachdebatte und der Praxis ist das Konzept weit verbreitet. Mit der Kulturbotschaft des Bundes 2016–2020 wurde sie auch als zentrale Achse der Schweizer Kulturpolitik definiert. Dieser Artikel reflektiert, welche Diskurse, Praktiken und Strategien unter dem Begriff «Kulturelle Teilhabe» zurzeit in der Schweiz verhandelt werden. Geht es bei kultureller Teilhabe um eine Steigerung der Publikumszahlen und um Audience Development? Um ein gesellschaftspolitisches Programm im Umgang mit Vielfalt und sozialer Ungleichheit? Oder um eine ästhetische Praxis, die kulturelle Produktion an den sozialen Wandel anzupassen verspricht? In diesem Beitrag wird die Debatte insbesondere mit Blick auf die Schweiz als postmigrantisches und postkoloniale Gesellschaft beleuchtet.

La participation à la vie culturelle est reconnue comme un droit de l'homme et encouragée aussi bien par l'UNESCO que par le Conseil de l'Europe. La notion est largement répandue au niveau international, aussi bien dans l'encouragement de la culture, dans les discussions spécialisées que dans la pratique. Depuis le Message culture de la Confédération pour la période 2016 à 2020, la participation culturelle constitue également un des axes centraux de la politique culturelle suisse. Cette contribution examine quelles pratiques, quelles stratégies et quels discours sont actuellement compris en Suisse sous le concept de «participation culturelle». Parle-t-on ici de l'augmentation du nombre de visiteurs et du développement des publics? D'un programme politique pour répondre à la diversité et aux inégalités sociales? Ou encore d'une pratique esthétique qui cherche à adapter la production aux mutations sociales? Ces questions sont discutées sous l'angle d'une Suisse considérée comme une société post-migratoire et postcoloniale.

La partecipazione alla vita culturale è un diritto riconosciuto dell'individuo promosso sia dall'UNESCO che dal Consiglio d'Europa. Si tratta di un concetto diffuso a livello internazionale nella promozione culturale, nel dibattito scientifico e nella pratica. Nel Messaggio sulla cultura 2016–2020 della Confederazione è stato definito come asse d'azione prioritario della politica culturale svizzera. Il presente contributo analizza le riflessioni, pratiche e strategie attribuibili al concetto di «partecipazione culturale» attualmente presenti in Svizzera. Si tratta di un modo per incrementare e sviluppare il pubblico? Di un programma politico-sociale che riguarda la diversità e la disparità sociale? O ancora di una pratica estetica che vuole conformare la produzione culturale al cambiamento sociale? Il contributo presenta il dibattito in corso dall'ottica della Svizzera come società postmigrante e postcoloniale.

Die kulturelle Arbeit an einem neuen Wir

Teilhabe und Ausschluss in der postmigrantischen Schweiz¹

Rohit Jain

Im Jahr 2014 machte ich mit meiner und einer befreundeten schweizerisch-albanischen Familie Urlaub in Albanien. Unsere Kinder, schweizerisch-indischer und schweizerisch-albanischer Herkunft, rannten im Restaurant des Hotels herum. Da drehten sich vier Spieler der albanischen Nationalmannschaft um, die per Zufall auch dort einquartiert war. «Sprecht ihr Schweizerdeutsch?», fragte einer der Spieler auf Zürichdeutsch. Es war der schweizerisch-kosovarische Secondo Taulant Xhaka. Wir kamen sofort ins Gespräch über Zürich, Fussball, Familienbesuche in der Heimat der Eltern, Mehrsprachigkeit und vieles mehr.

Gemäss OECD-Bericht hatten im Jahr 2015 über die Hälfte der zwischen 15- und 34-Jährigen in der Schweiz einen Migrationshintergrund (OECD 2015), einer der höchsten Anteile Europas. Diese Menschen und viele ihrer Angehörigen und Bekannten leben in transnationalen Lebenswelten und verfügen über Mehrfachzugehörigkeiten. Auf Pausenplätzen, im Supermarkt, auf Baustellen oder in Teppichetagen der Wirtschaft wird Vielfalt selbstverständlich gelebt – mit allen Chancen und Herausforderungen des menschlichen Zusammenlebens. Diese demographische und soziokulturelle Vielfalt spiegelt sich jedoch politisch und institutionell kaum wieder: Knapp ein Viertel der Bevölkerung geniesst qua nicht-schweizerischer Nationalität sehr beschränkte politische Teilhabe. In Redaktionen, in Verwaltungen und an Hochschulen – also, in Institutionen, die die öffentliche Meinungsbildung prägen – werden Vielfalt und Mehrfachzugehörigkeit statistisch *und* inhaltlich, kaum angemessen repräsentiert. Und wie sieht es im Kulturbereich aus?²

- 1 Dieser Text basiert auf einer Key Note an der Tagung «Kulturelle Teilhabe», die Stadt und Kanton Zürich am 13. März 2017 durchgeführt haben. Ich danke Kijan Espahangizi sowie Katharina Morawek und Anisha Imhasly von der Arbeitsgruppe Kulturpolitik des Instituts Neue Schweiz (INES) für die zugrunde liegenden Diskussionen.
- 2 Es gibt zur statistischen Repräsentation migrantischer und ethnischer Vielfalt in Institutionen kaum Studien. Eine Ausnahme aus dem Feld der Medien stellte fest, dass über Ausländerinnen und Ausländer grösstenteils als «Problem» berichtet wird, diese proportional gesehen kaum

Über kulturelle Teilhabe aus einer postmigrantischen und postkolonialen Perspektive nachzudenken, verweist auf die Spannung zwischen gelebter kosmopolitischer Vielfalt und strukturellem Rassismus innerhalb der gleichen Gesellschaft. Das Präfix «post» verweist nicht darauf, dass wir in einer Epoche *nach* Migration oder Kolonialismus leben. Vielmehr wird damit anerkannt, dass Migration und koloniale Verflechtungen Schweizer Kultur, Institutionen, Räume und Identitäten grundlegend geprägt haben und weiterhin prägen (vgl. Purtschert et al. 2014; Espahangizi 2016). Postmigrantische und postkoloniale Perspektiven öffnen den Blick auf eine global verflochtene Schweiz, die Wohlstand und Identität innerhalb hierarchischer Beziehungen des «Eigenen» und des «Anderen» errungen hat (Jain und Randeria 2015). Wie lässt sich diese Ordnung des «Eigenen» und des «Anderen» überwinden? Wie lassen sich diese Zwischenräume und Verflechtungen zwischen «Eigenen» und «Anderen» sichtbar und verhandelbar machen, die die Schweiz ausmachen und die für eine «Demokratisierung der Demokratie» genutzt werden könnten (Morawek und Krenn 2017)?

Die Debatte um kulturelle Teilhabe stellt so verstanden die Frage nach dem komplexen Zusammenhang von Kultur *und* Politik, also danach, wie nationale Selbstbilder, demographische Realität und politische Ordnung zusammenhängen. Die Frage nach der politischen Verfasstheit der Gesellschaft ist auch eine Frage der Kultur, d. h. der repräsentativen Geschichten, Bilder, Identitäten, Normen und Wissensvorräte, die in Alltag und Öffentlichkeit verhandelt werden und die sich von dort aus in Institutionen sedimentieren (und die wiederum von dort aus reproduziert werden). Kurz: Eine postmigrantische und postkoloniale Perspektive auf kulturelle Teilhabe fragt nach den kulturellen und politischen Bedingungen eines neuen «Wir» in einer sich wandelnden Gesellschaft.

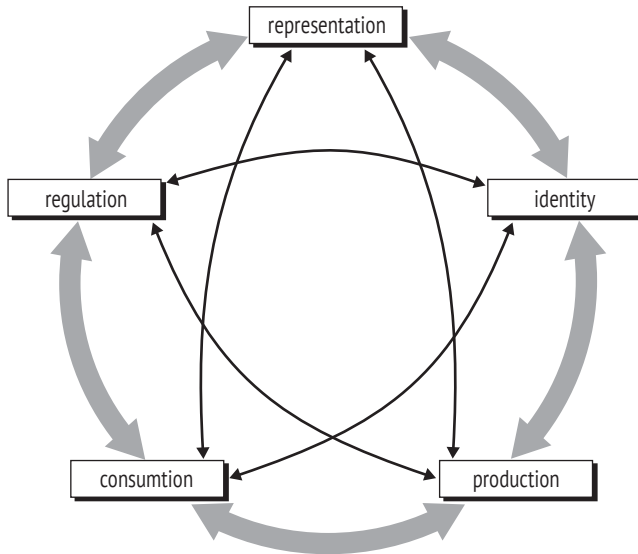
Kultur «im weiten Sinne» verstehen

Eine einflussreiche Perspektive auf die Frage nach dem Zusammenhang (hoch-)kultureller Produktion, öffentlicher Kultur und der Konstruktion von «Eigenen» und «Anderen» liefern die British Cultural Studies (vgl. Hörning et al. 1999). Diese angelsächsische Perspektive auf Kultur «im weiten Sinne» betont Prozesse und Verbin-

über sich selbst sprechen und dass das redaktionelle Personal mit Migrationshintergrund stark unterrepräsentiert ist (Bonfadelli 2008). Auch der Bericht des Bundesrates anerkennt die fehlende Repräsentation migrantischer Vielfalt im Bericht zum Service Public im Medienbereich vom 12. Juni 2016.

dungen zwischen Akteurinnen und Akteuren, Institutionen und Praktiken in einem «Kreislauf der Kultur» im Gegensatz zu einer scharfen Trennung von Hoch- und Populärkultur oder von Kultur und Politik.

Abbildung 1: Kreislauf der Kultur



Quelle: du Gay et al. 1997, 3; zitiert in Hepp 2010, 160.

Kultur wird demnach als System verstanden, das Produktion (z.B. Infrastruktur, Netzwerke), Regulierung (z.B. Gesetzgebungen, Förderlogiken), Rezeption (z.B. Publikum, Kritik), Repräsentation (z.B. Praxis, Werke, Inhalte) und damit verbundene Identitätsangebote gemäss «race»/Ethnizität, sozialer Herkunft und Geschlecht in Beziehung setzt. Dieses Verständnis der Kulturanalyse wurde geprägt vom afro-karibianischen Soziologen Stuart Hall. Er und seine Mitstreiterinnen und Mitstreiter, wie etwa Kobena Mercer, Paul Gilroy und Lawrence Grossberg, intervenierten im Grossbritannien der 1970er Jahre in Diskurse und Institutionen, die Rassismus und Polizeigewalt hervorbrachten und legitimierten. Der Kampf für Anerkennung und Demokratie erforderte dabei auch die Aneignung kultureller Deutungshoheit:

Diese Analyse bezog sich auf die Marginalisierung der Erfahrung von Schwarzen [und anderen People of Colour, R.J.] in der britischen Kultur; sie hatte ihren Platz an den Rändern der Gesellschaft. Sie war nicht zufällig, sondern die Konsequenz einer Reihe von ganz spezifischen politischen und kulturellen Praktiken, die die

repräsentativen und diskursiven Räume der englischen Gesellschaft regulieren, beherrschen und «normalisieren». Diese Praktiken formten die Existenzbedingungen einer Kulturpolitik, die entworfen wurde, um sich den herrschenden Repräsentationsregimes zu widersetzen, sie in Frage zu stellen und wenn möglich zu transformieren – zuerst in Musik und Stil, später in der Literatur und den visuellen Medien. (Hall 1994, 15 f.)

Die Position an der Grenze der Gesellschaft eröffnete einen Blick darauf, wie öffentliche Kultur eine spezifische Konstruktion von «Eigenen» und «Anderen» herstellte, die politische und kulturelle Teilhabe verhinderte. Diese Erkenntnis erforderte eine «andere» Form der kulturellen Produktion als diejenige des gängigen hochkulturellen Verständnisses. Ein Fokus lag zum Beispiel auf der gesellschaftskritischen Filmproduktion in Bezug auf «race»/Ethnizität, soziale Herkunft und Geschlecht, woraus Meisterwerke wie «My Beautiful Laundrette» (Stephen Frears 1985) oder «Handsworths Songs» (John Akomfra 1987) entstanden. Die multikulturelle alternative Filmproduktion fand zunehmend den Weg in Institutionen wie das British Film Institute. Schliesslich entstand der Sender Channel 4, der die multikulturelle Realität Grossbritanniens abbildete und für Millionen von Menschen zur Heimat wurde. Jahrzehntelange kulturpolitische Prozesse haben dazu beigetragen, öffentliche Kultur, Identität und politische Verfasstheit Grossbritanniens zu verändern. Hatte der rassismuskritische Soziologe Paul Gilroy 1978 noch proklamiert «There Ain't No Black in the Union Jack», existieren heute Diversitätsprogramme in der Tate Modern, die tamilisch-britische Sängerin M.I.A ist Stilikone, und mit Sadikh Khan regiert der erste muslimische Bürgermeister London.

Welche Konzepte von kultureller Teilhabe stecken in einem Leitbild?

Die aktuelle Debatte über kulturelle Teilhabe erfordert, den Zusammenhang von kulturellem Selbstbild, demographischer Realität und politischer Inklusion in der Schweiz zu verstehen. Die kulturpolitischen Bedingungen von Vielfalt, d.h. die spezifische Verzahnung von Kultur und Politik, mögen sich in der Schweiz von denen in Grossbritannien unterscheiden. Ein Verständnis von Kultur bzw. Kulturpolitik (*cultural politics*) als Teil eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses empfiehlt sich jedoch unbedingt, um Programm und Praxis von kultureller Teilhabe zu kontextualisieren und zu implementieren. Hier sollen drei Spannungsfelder identifiziert werden, innerhalb derer sich Diskurse und Praxis um kulturelle Teilhabe in der Schweiz

bewegen – wie sie in kulturpolitischen Leittexten lanciert wurden (Kulturbotschaft 2016–2020). Diese Schlaglichter sind keineswegs abschliessend, sondern öffnen einen Debattenraum.

1. Gute versus schlechte Vielfalt? Die Kulturbotschaft 2016–2020 formuliert eine klare Ausgangslage und Zielsetzung: «Kulturelle Teilhabe meint die aktive und passive Teilnahme möglichst vieler am Kulturleben und am kulturellen Erbe. Die Stärkung der Teilhabe am kulturellen Leben wirkt den Polaritäten in der Gesellschaft entgegen und ist damit eine zentrale Antwort auf die Herausforderungen der kulturell diversen Gesellschaft» (Kulturbotschaft 2016–2020, 500). Die Herausforderung wird spezifiziert, wonach Globalisierung zu einer «Reduktion kultureller Ausdrucksformen und Angebote führe», ja eine «Herausforderung für die Wahrung der kulturellen Vielfalt» darstelle. Kurz davor wird argumentiert, dass gerade die (interne) demographische Vielfalt und Heterogenität «eine Herausforderung für den gesellschaftlichen Zusammenhalt und die Verständigung zwischen den verschiedenen sprachlichen und kulturellen Gemeinschaften» darstellt (ebd.). Gefährdet einmal die Globalisierung von aussen die innere Vielfalt, gefährdet im zweiten Fall die innere Vielfalt die nationale Kohäsion. Welches ist also die gute Vielfalt, die geschützt und gefördert werden soll, und welches die problematische, die Kohäsion gefährdet?

2. Autochthone versus migrantische Minderheiten? Ein positives Bekenntnis zu Vielfalt wird folgendermassen begründet: «Anerkennung der kulturellen Vielfalt der Gesellschaft und Respekt vor sprachlichen und kulturellen Minderheiten sind wichtige Voraussetzungen für den gesellschaftlichen Zusammenhalt und sozialen Frieden des Landes» (Kulturbotschaft 2016–2020, 501). Wenn wir die Massnahmen anschauen, die die nationale Kulturpolitik dafür vorsieht, betreffen diese grösstenteils die offiziellen, regionalen Sprachminderheiten. Diese (autochthone) Form der Vielfalt wird durch nationale Kulturförderung gepflegt und durch kollektive Rechte anerkannt. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie schon 1848 existierte und dadurch den Weg in den Mythos der Nation, in die Verfassung und in die öffentliche Kultur fand.³ Migrantische Minderheiten – mögen sie schon über 100 Jahre präsent sein wie die italienische oder gut 30 Jahre wie die tamilische – finden ihre staatspolitische Aufmerksamkeit nicht im Kulturförderungsgesetz sondern (sarkastisch gesprochen) im Ausländer- und Integrationsgesetz (AuG). Zwar wird migrationsbedingte Vielfalt durch Massnahmen der kulturellen Teilhabe in der Kulturbotschaft immer wieder

3 Im Fall des Rätoromanischen fand dies 1938 im Kontext der Geistigen Landesverteidigung statt.

angesprochen, ohne jedoch konkrete Massnahmen oder Zielsetzungen zu definieren. Migration ist im kulturpolitischen Programm daher präsent und abwesend zugleich. Es stellt sich die nüchterne Frage: Sind kulturelle und hybride Praxis migrantischer Minderheiten sowie ihrer Nachkommen Teil der anerkannten Vielfalt der Schweiz, die es zu schützen und zu fördern gilt? Oder stellen sie eher eine Gefahr für die anerkannte, nationale Kultur dar, in die sie durch kulturelle Teilhabe integriert werden sollen?

3. *Hochkultur versus Laienkultur?* Der beratende Bericht «Stärkung Kulturelle Teilhabe in der Schweiz» öffnet das Spektrum der Teilhabe von «Zuschauen», «Lernen», «Einbezug» über «Ermächtigung» bis «Erfinden» (Verein Kulturvermittlung Schweiz 2015). Aber die vorgeschlagenen Strategien und die eingesetzten Narrative schöpfen diesen Spielraum nicht aus. Die handelnden Akteurinnen und Akteure in den programmatischen Texten bauen Hindernisse ab, lassen teilhaben oder sie vermitteln. Es geht darum, das Publikum zu lenken, und nur sehr selten darum, mit dem Publikum zu arbeiten, resp. dieses als Teil der kulturellen Produktion einzubeziehen. Trotz des breiten Spektrums der Teilhabeoptionen bleibt eine Hierarchie von Hochkultur versus Laienkultur bestehen. Es bleibt offen, ob die zur Zeit verhandelten Massnahmen zur Erreichung kultureller Teilhabe darauf abzielen, den Zugang des Publikums zu vergrössern und dessen Vielfalt zu erhöhen (Stichwort: Audience Development); oder ob darin auch das Interesse formuliert ist, die (migrantische) Bevölkerung an der Produktion des kulturellen Rohstoffs eines gemeinsamen «Wir» teilhaben zu lassen, und deren genuine «Expertise» und Definitionsmacht in diesen Fragen anzuerkennen. In den Biographien, Familienalben und weiteren latenten Archiven der Schweiz schlummern Geschichten, Erinnerungen und Bilder von Ankommen und Ausschluss, aber auch von Freiheit, Solidarität und Vielfalt. Kulturelle Teilhabe kann bedeuten, diese als Teil der Schweiz anzuerkennen und in die kulturelle Textur der Schweizer Öffentlichkeit einzuflechten. Aber wie geht das?

Institutioneller Wandel nach den «Regeln der Kunst»?

Das Programm «Kulturelle Teilhabe» ist in der Schweiz noch jung und verhandelbar. Um den Begriff im postmigrantischen und postkolonialen Sinne produktiv zu nutzen, braucht es eine mutige Interpretation. Insbesondere müsste dies den Willen zu einer *interkulturellen Öffnung* beinhalten, die nicht die Menschen an Institutionen anpasst, sondern umgekehrt Institutionen an die Vielfalt der Gesellschaft (Terkessi-

dis 2011, Lang 2015).⁴ Interkulturelle Öffnung ist im Sinne einer Analyse von Kultur als gesamtgesellschaftlichem Prozess auf verschiedenen institutionellen Ebenen möglich und sinnvoll.

Personal und Organisationskultur: Auf der Personalebene, von der Administration über das Management bis zu den Kulturschaffenden, kann Vielfalt abgebildet werden. Interkulturelle Öffnung erfordert dabei nicht eine statistische Repräsentation, sondern die Bereitschaft, die Kompetenz und die Strukturen, andere Realitäten und biographische Expertisen sowie daraus folgende Auseinandersetzungen in kreativen Prozessen sowie in Entscheidungsprozessen zuzulassen.⁵

Fördergelder: Auf der Ebene der Fördergelder besteht das Problem, dass Projekte zu Migration oder solche von Kulturschaffenden mit Migrationshintergrund oft zwischen Integrations- und Kulturtöpfen hin- und hergeschoben werden. Hier sind offenere Prozesse und mehr interinstitutionelle Zusammenarbeit sowie Sensibilität für Projekte möglich, die fließender zwischen Hoch-, Populär- und Soziokultur angesiedelt sind, wie dies etwa in den angelsächsischen «community arts» reflektiert wird.

Publikum: Es ist wichtig, das Spektrum des Publikums gemäss «race»/Ethnizität, sozialer Herkunft und Geschlecht zu erweitern. Nicht primär, um dieses in einem paternalistischen Sinne am kulturellen Leben teilhaben zu lassen, sondern weil sich durch die Präsenz von Vielfalt die ästhetische Erfahrung verändert. Die gleiche Inszenierung des «Hamlet» mutet unterschiedlich an, wenn er vor einem bürgerlichen Abonnementspublikum oder einer Gymnasiumklasse mit 50 Prozent Migrationshintergrund gespielt wird.

Programm und Praxis: Schliesslich geht es um die Inhalte, das Programm und die kulturelle Praxis selbst. Die Qualitätsdebatte sowie die Autonomie der Kunst sind dabei durchaus relevant. Menschen mit Migrationshintergrund machen nicht per se bessere Filme – weder zu Migration noch zu einem anderen Thema. Kritik an kultureller Teilhabe als rein «politisch korrektes» Programm wäre jedoch nicht nur gesellschaftspolitisch, sondern auch künstlerisch unklug. Denn Kultur und Kunst leben von der Sensibilität für gesellschaftliche Veränderungen und Widersprüche. Postmigrantische und postkoloniale Perspektiven machen Grenzüberschreitung und das

4 Vgl. auch die Beiträge von Siglinde Lang und Mark Terkessidis in diesem Band.

5 Vgl. auch den Beitrag von Inés Mateo in diesem Band.

Transgressive selbst zum Thema und zur Praxis. Sie zwingen und inspirieren dazu, bekannte, institutionalisierte Grenzen neu zu verhandeln, wie etwa diejenige von Hoch- und Populärkultur oder die von Produzierenden und Konsumierenden, die von «Uns» und den «Anderen», von lokal und global. Ein experimenteller Ansatz, der mit transdisziplinären und transnationalen Kollaborationen die Fragen nach «neuen Gemeinschaften», Werten und Imaginationen bearbeitet, bietet die Möglichkeit, eine postmigrantisch und postkolonial inspirierte Programmatik künstlerisch umzusetzen (Pilic und Wiederhold 2015). Die Arbeit in Zwischenräumen des Lokalen und des Globalen kann erlauben, die Imagination zu entwickeln, die es braucht, um einen kulturellen und ästhetischen Ausdruck für den Wandel der Zeit zu finden. Angesichts der kulturellen Dynamik in Mumbai, Shanghai oder Cape Town müssen wir aufpassen, uns hier mittelfristig nicht selbst zu provinzialisieren. Zurzeit ist noch unklar, ob im Diskurs über kulturelle Teilhabe der Wille formuliert wird, institutionellen Wandel vorzunehmen und eine künstlerische Praxis zu fördern, die die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Produzieren und Konsumieren, zwischen «Eigenen» und «Anderen» produktiv – also nach den «Regeln der Kunst» – in Frage stellt.

Welchen kulturellen Ausdruck benötigt dieses Land? Die Antwort liegt bei den kulturpolitischen Akteurinnen und Akteuren, Förder- und Kulturinstitutionen, Kulturschaffenden, den Ausbildungsstätten – und auch bei der Souveränität der vielfältigen Bevölkerung, ihre Kultur(en) einzufordern.

Literatur

- Bonfadelli, Heinz, Priska Bucher, Andrea Piga, Sara Signer, Reto Friedmann et al. 2008. *Migration, Medien und Integration. Der Integrationsbeitrag des öffentlich-rechtlichen, kommerziellen und komplementären Rundfunks in der Schweiz*. Forschungsbericht zuhanden des Bundesamtes für Kommunikation BAKOM. Zürich: IPMZ.
- Espahangizi, Kijan. 2015. Im Wartesaal der Integration. Ankommen in der postmigrantischen Gesellschaft. *Terra Cognita*, 27: 104–109.
- Hall, Stuart. 1994 [1988]. Neue Ethnizitäten. In Hall, Stuart (Hrsg.), *Rassismus und kulturelle Identität* (Ausgewählte Schriften 2) (S. 15–25). Hamburg: Argument.
- Hepp, Andreas. 2010. *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hörning, Karl und Rainer Winter (Hrsg.). 1999. *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Jain, Rohit und Shalini Randeria. 2015. Wider den Migrationskomplex – Perspektiven auf eine andere Schweiz. In Caritas (Hrsg.), Sozialalmanach 2015. *Das Caritas-Jahrbuch zur sozialen Lage der Schweiz* (S. 199–210). Luzern: Caritas-Verlag.
- Kulturbotschaft 2016–2020. Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020 vom 28. November 2014, Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturbotschaft.
- Lang, Siglinde. 2015. *Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Morawek, Katharina und Martin Krenn (Hrsg.). 2017. *Urban Citizenship. Zur Demokratisierung der Demokratie*. Wien: Verlag für moderne Kunst.
- OECD/EU (2015): *Indicators of Immigrant Integration 2015: Settling In*. Paris: OECD Publishing. <http://www.oecd.org/publications/indicators-of-immigrant-integration-2015-settling-in-9789264234024-en.htm> (8.11.2018).
- Purtschert Patricia, Barbara Lüthi und Francesca Falk (Hrsg.). 2012. *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: transcript.
- Pilic, Ivana und Anne Wiederhold. 2015. *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien*. Bielefeld: transcript.
- Terkessidis, Mark. 2010. *Interkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Verein Kulturvermittlung Schweiz. 2015. *Stärkung Kultureller Teilhabe in der Schweiz. Bericht im Auftrag der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs*. Bern: Bundesamt für Kultur. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/sprachen-und-gesellschaft/kulturelle-teilhabe.html> (8.11.2018).

Zweiter Teil
Kulturelle Teilhabe ausloten

Deuxième partie
Explorer la participation culturelle

Seconda parte
**Esplorare la partecipazione
culturale**

Der Beitrag behandelt kulturelle Teilhabe im Zusammenhang mit Praktiken der Sozialen Arbeit, insbesondere mit der soziokulturellen Animation. Die Definition und Verwendung des Begriffs kulturelle Teilhabe im Bereich der Sozialen Arbeit wird nachvollzogen und hinterfragt, um ihn in Bezug zu setzen zu den Praktiken und zum Publikum. Auch die Voraussetzungen für partizipative Praktiken sowie die Dispositive zur Umsetzung tatsächlicher Teilhabe werden untersucht.

Cette contribution traite de la participation culturelle en lien avec les pratiques du travail social, plus spécifiquement celles de l'animation socioculturelle. La notion de participation culturelle, telle qu'elle est construite dans ce champ, y est définie et questionnée pour être mise en lien avec des pratiques et des publics. Les conditions nécessaires pour des pratiques participatives ainsi que les dispositifs permettant une réelle participation sont également interrogés.

Il contributo verte sulla partecipazione culturale e il suo legame con le pratiche del lavoro sociale, nello specifico con le pratiche dell'animazione socioculturale. Il concetto di partecipazione culturale applicato a questo ambito viene definito e messo in discussione allo scopo di riferirlo alle pratiche e al pubblico. Vengono illustrate inoltre le condizioni necessarie alle pratiche partecipative e i dispositivi che permettono un'effettiva partecipazione.

Pratiques participatives et travail social¹

Claudia della Croce

Cette contribution traite de la participation culturelle en lien avec les pratiques du travail social et plus spécifiquement celles de l'animation socioculturelle. En premier lieu, nous définirons la notion de participation culturelle telle que nous la construisons dans le champ de l'animation socioculturelle. En second lieu, nous questionnerons cette notion et la mettrons en lien avec des pratiques socioculturelles et avec des publics. Cela nous conduira à aborder les conditions nécessaires pour des pratiques participatives. Enfin, nous nous interrogerons sur les dispositifs permettant une réelle participation culturelle ainsi que ses spécificités lorsqu'elle s'inscrit au cœur des pratiques de l'animation socioculturelle.

Pratique de médiation et participation dans l'animation socioculturelle

Comme nous l'indique Gillet (1995), une des compétences centrales de l'animation socioculturelle est celle de « créer des instances, des espaces et des temps permettant de médiatiser les relations entre divers partenaires » (p. 21). L'animateur/trice socio-culturel-le serait « un opérateur de médiations, un médiateur » (p. 21), il/elle produit de la médiation. Si la médiation est créatrice de rencontres, elle a également la finalité de faire reconnaître les publics en tant qu'acteurs/trices. Dans cette vision, il s'agit de construire les problèmes dans lesquels les personnes sont prises, de les rendre compréhensibles et de parvenir à une solution concertée. C'est une pratique éminemment collective « porteuse d'imagination pour solutionner les tensions existantes » (p. 177), elle se positionne en intermédiaire entre différentes entités.

Ainsi définie, cette pratique construit de la participation. Dans le champ de l'action culturelle il s'agit de proposer des possibilités de rencontres entre les publics et les œuvres d'art comme moyen privilégié pour développer la participation culturelle.

1 Cette contribution reprend certains propos de la communication : Claudia della Croce (à paraître) « Inscrire la médiation culturelle dans des pratiques participatives ». Bordeaux : Carrières sociales, Collection « des Paroles et des actes ».

Nous définissons celle-ci comme étant une possibilité de réinscrire chacun-e dans la vie culturelle, dans un libre choix. Cela comprend toutes les activités culturelles visant à rendre les projets artistiques accessibles, à favoriser la conscience critique des citoyen-ne-s et de ce fait la place occupée par chacun-e dans la société. Ceci implique que les activités construites avec les publics offrent des situations d'échanges, permettant de repenser les manières de vivre ensemble dans une société donnée, et qu'elles créent des conditions d'expérience dans leurs rapports à l'art. De là, découle la construction de dispositifs permettant des conditions réelles de participation.

Pratique de participation et lien avec les publics dans l'animation socioculturelle

Notre vision de la participation culturelle dans les pratiques de l'animation socioculturelle renvoie à la revendication portée par l'Éducation populaire au début du 20^e siècle, qui voulait l'émancipation des publics par la pratique culturelle, investie de la capacité de changer la société. Elle renvoie également à des modèles pédagogiques participatifs qui permettent de co-construire les projets avec les publics et d'accorder une sensibilité et une attention particulière des professionnel-le-s à la vie citoyenne dans une société en mouvement et en changement.

Le travail de l'animation partage plusieurs idées avec la création artistique. Dans la terminologie anglo-saxonne par exemple, le terme de «community» désigne depuis le milieu des années 1960 des projets dans lesquels les habitant-e-s sont impliqués et collaborent avec les artistes autour d'activités artistiques. L'histoire des «community arts a pour origine une prise de distance de principe avec la culture dominante et ses institutions» (Pro Helvetia 2012, 20) et l'intégration de formes d'art moins reconnues afin d'élargir la notion même de culture. Dans les années 1970, les revendications s'inscrivent également contre toute forme de hiérarchie dans les arts, la dimension participative est soulignée et la culture s'adresse à tou-te-s et doit être faite par tou-te-s. La culture est alors au plus près des réalités et des problèmes de société, en ce sens elle prend une dimension politique. Plusieurs formes d'activités participatives sont encouragées, telles que les créations collectives ou les associations de spectateurs. Dès les années 1980, ces revendications veulent instaurer la culture comme source d'épanouissement et de développement en permettant à tou-te-s de mettre en œuvre une capacité d'invention, de création et d'expression artistique librement choisie.

Les professionnel-le-s de l'animation socioculturelle se sont de tout temps engagé-e-s pour faciliter l'accès à l'art et à la culture sous toutes leurs formes pour des publics variés et des personnes vivant une situation précaire ou difficile qui les empêche d'y parvenir seules. Il s'agit de pratiques qui visent à créer et animer des espaces de rencontres entre des publics et des expressions artistiques, qui accompagnent et soutiennent toutes les initiatives permettant l'appropriation de l'art et la participation à des projets culturels diversifiés. Ces pratiques favorisent la rencontre entre le champ de la culture et le champ du social. Ainsi, l'animateur/trice socioculturel-le s'inscrit dans le rôle de relais envers les publics pour rendre accessibles des projets dans lesquels les personnes sont libres de participer sans contrainte et pour lesquels une perspective d'émancipation prédomine.

Les conditions de la participation

Aujourd'hui, le concept de participation est utilisé pour qualifier toute pratique ou expérience qui implique le citoyen. La plupart du temps, ni la manière, ni le degré de participation, ni le statut des personnes et le rôle que l'on donne à celles-ci ne sont définis. Il semble nécessaire de dégager quelles seraient les conditions de la participation.

En passe d'être dénaturée tant son usage est devenu abusif, la participation est un concept qualifié de concept « attrape-tout » par certain-e-s auteur-e-s. Aucune définition unique n'est admise lorsque l'on parle de participation. Ce n'est pas une idée neuve, elle est abordée tant sous les angles juridique, sociologique que psychologique, philosophique mais également économique et managérial. Dans un premier temps, nous pouvons préciser qu'il s'agit d'un processus global ou d'un ensemble de processus s'inscrivant dans la durée et que la délibération ne saurait suffire pour parler de participation. Elle n'existe par ailleurs qu'en situation ou dans l'action et un certain nombre de conditions la déterminent.

Un nombre important d'échelles de degrés de participation a été produit par différent-e-s auteur-e-s. Arnstein (1969) a décliné une échelle à huit degrés rassemblés en trois degrés principaux : le partenariat qui est une négociation entre citoyen-ne-s et détenteurs/trices du pouvoir décisionnel, la délégation de pouvoir où les citoyen-ne-s occupent une position majoritaire dans la négociation et enfin le contrôle citoyen où la décision, sa mise en œuvre et son évaluation relèvent directement des citoyen-ne-s. Seul ce dernier degré pourrait être qualifié d'une participation réelle et effective, le pouvoir étant partagé. Cependant, et beaucoup d'études l'ont constaté,

ce degré est rarement observé dans les faits et la plupart du temps la participation ne dépasse pas les deux premiers degrés.

Zask (2011) de son côté propose « un inventaire des figures de la participation » (p. 11), en la fragmentant en trois types : « prendre part, apporter une part et recevoir une part » (p. 11). Dans la première figure, nous sommes invité-e-s à participer à un événement auquel nous contribuons par notre présence. Dans la seconde, il y a une contribution par un apport personnel qui établit un échange. Il faut également que cette contribution provoque une réaction pour qu'elle puisse être qualifiée d'interactive. Dans la troisième figure, Zask indique que nous participons tous et toutes aux bénéfices d'une société donnée. Elle considère que ces bénéfices sont en quelque sorte des « opportunités d'individuation » (p. 13) qui, contextualisées, permettent aux individus de se réaliser pleinement et ainsi être reconnus.

Bonvin et Farvaque (2010) a tenté une lecture critique de ce concept en se référant à Sen (1985). Il relève lui aussi qu'il existe de nombreuses formes participatives qualifiées de « coopération symbolique », dans lesquelles les objectifs réels sont centrés sur l'adhésion du/de la participant-e à des décisions qui sont prises en dehors de lui. Nous pouvons ranger dans cette catégorie tous les processus par lesquels nous informons les gens mais également ceux dans lesquels nous les consultons, leur demandons leur avis, sollicitons leurs points de vue sans que cela ne pèse dans la décision finale.

L'approche de Sen donne à penser. L'auteur relève trois dimensions constitutives de la participation. La première est inhérente à la vie : participer est en soi mieux que ne pas participer, c'est un postulat de départ pour Sen. La seconde est instrumentale : celles et ceux qui participent peuvent défendre leurs points de vue et leurs revendications. Sen précise que le silence – qu'il qualifie de non-participation – est l'ennemi le plus redoutable de la justice sociale car celles et ceux qui ne peuvent pas s'exprimer ne peuvent pas non plus lutter contre les injustices sociales. La troisième est une dimension constructive de la participation basée sur un processus de construction sociale qui signifie que toute personne qui ne participe pas serait en quelque sorte exclue des processus de construction de la réalité sociale.

Au cœur de l'approche de Sen, se trouve la notion de « capacité d'expression », qui indique la liberté réelle des personnes à exprimer leur point de vue, désirs et attentes et à faire en sorte qu'ils soient pris en compte lors d'une décision collective. Sen relève que selon la position que l'on occupe dans la société, cette capacité d'expression n'existe tout simplement pas.

Si l'on s'attache aux conditions devant être mises en place pour que la « capacité d'expression » soit réelle, Sen (1985) en indique trois : le pouvoir d'agir mis en lien

avec les ressources et les droits formels, la liberté de choix qu'il nomme «capabilités» ou libertés réelles et enfin le fonctionnement effectif qui est la résultante des deux premières. Les «capabilités» ou capacités réelles prennent en compte non seulement les ressources des personnes mais également tout l'environnement dans lequel se situe leur action. Dans la capacité d'expression, tous les facteurs doivent être pris en compte pour pouvoir parler d'une réelle capacité de participation. Lorsque Sen parle de ressources, il les définit comme l'ensemble des biens ou services auxquels une personne a accès, ce qui est souvent crucial pour déterminer la participation. Il ajoute que les capacités cognitives permettant de défendre un point de vue ou de participer à un débat public sont également importantes. Celui ou celle qui a la capacité de débattre à la capacité d'expression et la tendance à représenter les autres est dès lors très tentante. Pourtant, la représentation ne permet pas d'agir sur la participation puisqu'elle ne permet pas de restaurer les possibilités de participation de celles et ceux qui ne l'ont pas. Si les professionnel-le-s de l'animation socioculturelle peuvent mettre leurs capacités cognitives au service de la promotion des personnes, cela ne les dispense pas, si l'on parle de participation culturelle, de mettre en place des dispositifs permettant l'émergence de la capacité d'expression des publics.

Quels dispositifs pour la participation culturelle ?

Pour Agamben (2014) qui reprend Foucault (1964), un dispositif est un ensemble de manières de faire, de techniques d'interventions, d'objets et d'espaces. Il est traversé par des idées et il s'examine dans les effets qu'il produit. Ce sont ses effets qui le font exister et qui font exister les personnes et les choses d'une certaine manière.

Dans les pratiques culturelles comme dans celles plus larges du travail social, il nous paraît important de pouvoir questionner les dispositifs mis en place. Ceux-ci font-ils exister les personnes dont nous nous occupons de manière pleine et vivante ? Valorisent-ils réellement la participation des publics ? Créer des dispositifs d'expérience c'est se demander quels effets ils produisent sur les personnes, sur les travailleurs/euses social-e-s et culturel-le-s, sur les idées (de Jonckheere, 2010). Dans un dispositif, un ensemble d'éléments s'entraînent entre eux comme dans une machine, tout est en relation. C'est ce que Deleuze (1983) nommait par le terme «machiner» : construire une machine d'intervention qui fabrique des idées et des connaissances, et qui transforme durablement les individus et les collectifs. Il s'agit d'un processus de fabrication dans l'expérimentation, toujours en questionnement.

Afin que les dispositifs permettent une réelle participation, la présence de diversité nous semble une première condition. C'est ce que Fraser (1992) a soulevé en développant l'idée de faire exister collectivement des publics forts et faibles dans les actions mises en place. Elle indique que lorsque les minorités ont le pouvoir de convaincre les autres, alors les inégalités engendrées par le système ont une chance de s'effriter. Offrir des garanties permettant à chacune et chacun de pouvoir s'exprimer et de participer, au sens des capacités de Sen en est une seconde. Ceci implique de mettre en œuvre des pédagogies participatives incluant des formes d'expression libres et plurielles afin d'inscrire les pratiques culturelles dans un processus participatif continu. Cela signifie un engagement dans des activités dans lesquelles les personnes peuvent exister pleinement et permettre l'appropriation de nouvelles connaissances et expériences dans un processus de conscientisation rendant sensibles les rapports de pouvoir au sens où Freire (2013) l'entend. Les dispositifs mis en place par les professionnel-le-s de l'animation socioculturelle sont déterminant-e-s pour construire de réels espaces de création commune, de délibération et d'expression des libertés, de construction de sa propre participation culturelle. Là se trouve sans doute la fonction collective des espaces culturels.

Conclusion

Pour conclure, c'est à partir du concept de désir chez Deleuze (voir Boutang 1988) que nous tentons de faire un lien avec l'émancipation par la participation. Deleuze nous parle du désir comme le résultat d'un ensemble d'éléments agencés entre eux. La question qu'il pose est celle de la nature des rapports entre les éléments constituant cet ensemble pour qu'il y ait désir. Il place le désir dans le contexte de vie des personnes, dans leurs paysages, dans l'ensemble de leurs conditions de vie, dans leurs agencements. Désirer c'est construire un agencement, construire un ensemble, une région. Deleuze a traité du désir contre les conceptions dominantes de la psychanalyse ce qui n'est pas notre propos ici, mais il a insisté sur le fait que le désir s'établit dans un agencement – lequel comprend des humains et des objets, des idées, des espaces – qu'il met en jeu plusieurs facteurs et qu'il passe par un collectif. En le suivant, nous pouvons dire que le désir est la possibilité d'expérimenter des agencements, de chercher et de construire des agencements qui nous conviennent.

Considérer que le désir est une force vitale et proposer des conditions permettant aux désirs de s'exprimer pose comme a priori fondamental de reconnaître les publics avec lesquels nous travaillons comme des êtres capables, des êtres de désirs,

des personnes ressources en capacité de désirer, même si elles sont fragilisées à un moment de leur vie. Dès lors que nous stigmatisons les publics par leurs déficits ou leurs manques – c'est-à-dire en les qualifiant de non-désirants – nous ne sommes plus dans une visée émancipatrice. Par la mise en place de dispositifs qui refusent d'exclure, qui valorisent les personnes, qui permettent l'expérience dans la pluralité, nous effectuons ce travail de réflexion sur les contenus de nos actions et permettons de respecter la dignité de chaque être humain dans les actions participatives.

Références

- Agamben, Giorgio. 2014. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Rivages poche.
- Arnstein, Sherry. 1969. Citizen Participation. *Journal of the American Planning Association*, 35(4), 216–224.
- Bonvin, Jean-Michel et Nicolas Farvaque. 2010. *Amartya Sen : une politique de la liberté*. Paris : Michalon.
- Boutang, Pierre-André. 1988. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD. Paris : Éditions Montparnasse.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Foucault, Michel. 1964. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.
- Freire, Paulo. 2013. *Pédagogie de l'autonomie*. Toulouse : Érès.
- Fraser, Nancy. 1992. *Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement. Extrait de «Habermas and the Public Sphere»*. Accessible sur <https://core.ac.uk/download/pdf/15495608.pdf>.
- Gillet, Jean-Claude. 1995. *Animation et animateurs*. Paris : l'Harmattan.
- Jonckheere de, Claude. 2010. *83 mots pour penser l'intervention en travail social*. Genève : Éditions IES.
- Pro Helvetia. 2012. *Le Temps de la médiation*. Zürich : Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zürich.
- Sen, Amartya. 1985. *Commodities and Capabilities*. Amsterdam : Éditions Elsevier.
- Zask, Joëlle. 2011. *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Lormont : Éditions le bord de l'eau.

Die Globalisierung der Wirtschaft und die Entwicklung der Informationsübertragung stellen uns mit nie dagewesener Dringlichkeit vor die Fragen der Vermischung von Kulturen, der Ungewissheit sozialer Zugehörigkeiten und des Ausdrucks von Lokalem und Globalem. Wie können wir vermeiden, dass die kulturelle Vielfalt oberflächlich oder folkloristisch wird? Wie können wir einem Multikulturalismus ausweichen, in dem alle in ihrer Kultur verharren, und dennoch unsere Identität bewahren? Wie können wir schliesslich verhindern, dass die Vielzahl an Bezügen den gesellschaftlichen Zusammenhalt gefährdet? Dieser Kontext einer dividierten Gesellschaft – und noch mehr einer symbolischen Armut – verlangt es, dass wir neue Perspektiven eröffnen. Nach einer kurzen theoretischen Einführung stellt der Beitrag Aktionen vor, an denen der Autor beteiligt war und die es ihm ermöglichten, die Begriffe des Territoriums («territoire») und der Teilhabe in der konkreten Anwendung bei Gestaltung, Schaffung, Vermittlung und Verwaltung von Kultur zu schärfen.

La mondialisation de l'économie comme l'évolution des télécommunications posent la question du métissage des cultures, de la précarité des appartenances sociales, de l'articulation du local et du global avec une acuité inédite. Comment éviter une diversité culturelle superficielle ou folklorique ? Comment ne pas sombrer dans un multiculturalisme laissant chacun perché dans sa culture sans céder pour autant à la tentation du repli identitaire ? Comment, enfin, empêcher que la pluralité des références ne mine la cohésion sociale ? Ce contexte de société divisée – et plus encore de misère symbolique – impose d'ouvrir de nouvelles perspectives. Après une brève introduction théorique, cette contribution relate quelques actions ayant mobilisé l'auteur au cours desquelles il a pu mettre les notions de territoire et de participation au travail dans les domaines de l'initiation, de la création, de la réception ainsi que de la gouvernance culturelle.

La globalizzazione dell'economia e l'evoluzione delle telecomunicazioni pongono con impellenza inaudita la questione della contaminazione delle culture, della precarietà delle appartenenze sociali, dell'articolazione del locale e del globale. Come evitare che la diversità culturale rimanga superficiale o folclorica? Come evitare di perdersi in un multiculturalismo che lascia ciascun individuo calato nella propria cultura senza cedere alla tentazione della rinuncia identitaria? Come impedire che la pluralità dei riferimenti mini la coesione sociale? Il contesto di società divisa, e ancor più di carenza simbolica, impone l'apertura a nuove prospettive. Dopo una breve introduzione teorica, il contributo illustra alcune azioni che hanno visto coinvolto l'autore e nel corso delle quali ha potuto applicare i concetti di territorio e partecipazione all'iniziazione, alla creazione, alla ricezione e alla governance culturali.

Capital, territoire et participation

Pour une culture vectrice de citoyenneté

Mathieu Menghini

La puissance du capital, le progrès des transports et des télécommunications ainsi que l'abaissement des barrières douanières posent la question du métissage des cultures, de la précarité des appartenances sociales, de l'articulation du local et du global avec une nouvelle acuité.

Dans l'une de ses résolutions adoptées à Florence, en 2002, le Forum social Européen ne cachait pas son inquiétude : « (...) occupant largement le champ symbolique avec des œuvres censées s'adapter à tous les consommateurs de la planète, des œuvres qui brouillent la mémoire et la mise en perspective historique, qui ne marquent aucun attachement à un territoire donné, qui privilégient la sensation immédiate sur l'analyse et la distance critique, les industries culturelles préparent les conditions de véritables drames historiques. »

Bien que sévère, ce diagnostic est partagé par maints penseurs critiques : Bernard Noël évoquant, par exemple, une période de « castration mentale » ou Bernard Stiegler de « misère symbolique » – tous dénonçant la marchandisation de la culture et des êtres, le matraquage commercial de nos sens et de nos esprits, le contrôle de nos imaginaires par quelques macrofirmes, tous fustigeant, là, des évolutions incompatibles avec les valeurs de liberté et de démocratie.

Le capitalisme n'est pas en reste, cependant, face aux dommages par lui causés. En particulier sur le point de la diversité culturelle.

Pour ses thuriféraires, cette formation sociale dans sa version post-fordienne est tout à fait susceptible d'intégrer la pluralité. Le géographe David Harvey souligne, en effet, combien le système actuel peut parfaitement s'accommoder des particularismes, à condition de leur conférer une valeur marchande (*tradeability*). Cette sensibilité à la différence n'est toutefois pas sans borne : elle cesse quand l'excès de singularité nuit à l'exploitation de l'objet.

Sur un plan plus idéologique, Michel Foucault note aussi le « pluralisme toléré » par les élites néolibérales en soulignant qu'il participe de l'assise même des sociétés « sécuritaires ».

Les différences culturelles étant préalablement « individualisées », déliées de toute « collectivité particulière », ajoute Michel de Certeau, leur caractère éventuellement transgressif s'en trouve neutralisé.

Plus incisif encore, Walter Benn Michaels dénonce, derrière l'éloge de la diversité, un mépris de l'égalité : « Si ceux qui gagnent plus d'argent que tout le monde ne sont que des Blancs et des hommes, il y a un problème ; si l'on trouve parmi eux des Noirs, des basanés et des femmes, il n'y a plus de problème. » Pour le littérateur, l'apologie de la diversité est l'instrument d'une relégitimation de la domination. Nous sommes incités, selon Michaels, à « traiter la différence économique comme si elle était devenue une différence culturelle », à métamorphoser les inégalités de classes en diversité. Désormais, le mépris réservé aux pauvres seul choque et non plus leur pauvreté.

Comment dès lors éviter une diversité d'artifice – superficielle ou folklorique ? Comment ne pas sombrer dans une diversité laissant chacun parqué dans sa culture, essentialisant les particularismes sans céder pour autant à la tentation d'un repli identitaire rétrograde ? Comment par ailleurs éviter que la promotion de la diversité culturelle ne mine la cohésion sociale ?

Le « pluniversalisme interculturel » développé par l'historien Jérôme Baschet au contact des rebelles du Chiapas nous paraît une voie féconde. Baschet distingue le pluniversalisme de l'universalisme des marchés comme de celui des Lumières – mouvements qui font l'un et l'autre peu de cas de la variété des êtres et des contextes réels. Évitant les assignations du discours de la seule diversité comme le risque d'une dilution dans l'universel, le pluniversalisme arrime la pleine reconnaissance des expériences et des territoires singuliers à la conscience de l'unité du genre humain et de notre planète commune.

Affaire de tous, l'interculturalité nomme, elle, précisément le travail de conjonction de la pluralité et de l'unité. Un effort réclamant écoute, compréhension et des modalités dialogiques équitables. Des modalités qui ne peuvent naître que de « la reconnaissance de la non-fixité et de la perfectibilité de son propre univers culturel ».

Même si la circulation du capital a avantage à penser le monde comme une étendue homogène, force est de constater que nous n'évoluons pas dans un espace newtonien. Se savoir situé historiquement et géographiquement est une condition

sine qua non pour (re)trouver une prise sur le monde. Le sentiment d'appartenance ne peut sourdre que d'une participation effective à l'entretien, aux interactions et interlocutions d'un territoire et d'une communauté donnés.

L'éveil de notre conscience territoriale se joue dans une attention soutenue au vécu de chacun, dans l'expression de celui-ci. La vitalité sociale, elle, impose, en outre, le dialogue interculturel plus haut évoqué et des occasions d'expérimentations esthétiques cultivant l'écart, la subversion de soi et des représentations établies.

Pour traduire ces convictions dans les faits, l'Office fédéral de la culture a bien compris que l'on ne saurait s'en tenir aux lignes directrices de ces dernières décennies, à l'équipement infrastructurel du pays, à la professionnalisation du secteur et au souci de l'accessibilité de tous les publics à la culture institutionnelle. Sans remettre en cause ces orientations légitimes, il faut en relever les points aveugles : en particulier, la moindre attention attribuée jusque-là aux sociabilités originales explorées par nombre de créateurs et la faible reconnaissance de la valeur culturelle de certaines pratiques sociales non strictement artistiques.

La définition que Montfort et de Varine donnent du développement culturel nous paraît propice à un élargissement de notre horizon : « Le développement culturel vise (...) à accroître la capacité des communautés d'habitants et des publics à gagner des degrés de liberté, à créer des significations nouvelles, à mener des expériences inédites suscitant de nouveaux apprentissages, quels qu'en soient les domaines. »

Cette ambition peut, bien entendu, toucher les pratiques culturelles et artistiques dans leurs quatre occurrences : l'initiation, l'expérimentation, la création et la réception ainsi que la gouvernance même de la culture.

Permettons-nous, avant de conclure, d'être plus concret en relatant rapidement quatre actions par lesquelles nous avons tenté de mettre au travail cette notion de participation.

En 2009, alors directeur du Théâtre Forum Meyrin (TFM) près de Genève, nous inaugurons des Ateliers transdisciplinaires à l'attention d'enfants de 4 à 15 ans couplant l'expérience de l'expression et celle de la réception. Les intervenants, tous professionnels dans des matières distinctes (danse, musique, arts plastiques, théâtre, écriture et didactique), travaillaient sous la forme de binômes, parfois de trinômes – d'où des productions peu ordinaires comme cette exécution instrumentale d'une

partition peinte ou ce film d'animation dont les figurines, le décor et l'environnement sonore furent tous réalisés en ateliers.

S'ajoutait à l'exercice de sa créativité personnelle l'invitation à visionner des spectacles divers, des projections filmiques et des expositions également programmés par le TFM. La première saison, un sujet (la peur) relia les séances d'ateliers et les sorties – évitant aux enfants d'avoir l'impression de *zapper* d'une activité à l'autre. Les participants analysèrent ou expérimentèrent, par exemple, l'origine de la tension dans un film ou une pièce, l'effet des gros plans, l'importance du son, le théâtre d'ombres, etc.

Lointainement inspirés par l'Abbaye de Thélème de l'humaniste Rabelais et sa devise « Fais ce que voudras ! », ces Ateliers illustrèrent, selon nous, une initiation à la fois libre, ouverte et de qualité prenant la mesure de l'effrangement actuel des contours des disciplines artistiques et permettant la manifestation de soi.

Deuxième action : *Poétiser la Cité* (Menghini 2015). Sous ce titre assez emphatique, nous avons tenté – alors directeur du Centre culturel neuchâtelois – de créer une manière de mystère moderne cherchant à favoriser la réappropriation populaire du patrimoine urbain.

Deux traits essentiels caractérisaient les mystères médiévaux : 1° Leur interrogation des fins dernières comme des exigences morales de la vie ordinaire. 2° Leur production et leur réception populaires. Inspiré par un si fort exemple, nous avons tenté – avec bien des libertés, toutefois – d'imaginer un mystère profane.

Invité par la municipalité de Neuchâtel à penser une animation à l'occasion de L'Exposition nationale suisse de 2002, nous avons proposé de rassembler autour d'une même action amateurs et professionnels, artistes d'arts divers et milieux associatifs. Ainsi, nous approchâmes des compagnies de théâtre, de danse, des conteurs, des mimes, un écrivain, des musiciens et chanteurs de styles médiéval, lyrique, pop voire hip-hop, des musiciens de rue, des organistes, des artistes circassiens, des plasticiens, un mouvement d'ânés, une compagnie de pasteurs et... un taxidermiste ! Quelques compagnies ne provenant pas de la région furent intégrées pour éviter que cette célébration paraisse un repli et figurer la nécessaire hospitalité.

À chaque entité ayant accepté de participer fut demandé de repérer dans le centre-ville une « station » l'inspirant par son histoire, une anecdote significative, une architecture ou une atmosphère intéressante. Chaque artiste, groupe ou association devait imaginer une intervention d'une poignée de secondes à quelques minutes en rapport formel, de fond ou en tension avec le lieu élu.

Restait à « déterminer » le mode de la réception. Pour inviter la population à un vécu collectif de ces promenades artistiques, nous n'en communiquâmes que l'heure et le lieu de départ. Une fois le cortège des spectateurs en marche, les performances venaient le surprendre à son passage. En collaborant avec des associations et des amateurs, nous attirâmes sans aucun doute des spectateurs non familiers des institutions culturelles ; mais cela est plus patent encore pour ce qui concerne les passants happés progressivement le long du parcours.

On pensera que les « sons et lumières » historiques que s'offrent certaines régions présentent aussi une forme de questionnement identitaire. Probablement. Néanmoins, le mode de leur production – qui tient davantage de l'industrie culturelle que de la création – n'intègre que rarement une initiative libre et potentiellement critique, des esthétiques différentes et potentiellement en tension. Cette liberté seule, pourtant, quitte à menacer l'unité de la représentation, assure un tableau perspectiviste et vivant en lieu et place d'un panneau-réclame artificiel.

C'est en concepteur indépendant que la troisième illustration nous a mobilisé et nous mobilise d'ailleurs toujours. Il s'agit de la fondation, en 2016, d'une association nommée *La Marmite* (www.lamarmite.org).

Ce mouvement d'action culturelle organise des parcours gratuits, pluridisciplinaires, mettant en relation des personnes généralement en situation de précarité, à tout le moins peu présentes dans les institutions culturelles ou dans celles de la démocratie formelle, des intellectuels, des lieux de culture (théâtres, musées, cinémas, etc.) ainsi que des productions artistiques (pièces de théâtre, films, spectacles chorégraphiques, performances, concerts, opéra, expositions, etc.).

La médiation proposée cherche à prendre la mesure de l'échec relatif de la démocratisation culturelle traditionnelle en tenant compte des obstacles psychosociaux, cognitifs et symboliques dans l'accès à l'art.

La Marmite prévoit, de plus, que des productions artistiques – fruit d'une création partagée entre les participants et des artistes professionnels – matérialisent l'évolution de leurs représentations et de leurs sentiments sur une thématique d'un intérêt existentiel et citoyen. Par le vernissage et la diffusion de ces œuvres, l'association donne de la visibilité et de l'audibilité aux « sans-part », pourvoit à leur inscription sensible dans l'horizon démocratique.

Ce projet manifeste de la sorte son intérêt pour la popularisation, l'approfondissement de la réception culturelle dans la durée (facteur majeur !) et pour la reconnaissance de la créativité, de la sensibilité et des savoirs de tous. Se défiant du misé-

rabilisme comme de la démagogie, il ne voit pas que *manques* là où se trouvent bien des *ressources* et vice versa.

La participation culturelle doit contribuer à la démocratisation de la démocratie.

Notre quatrième et ultime exemple illustre la possible resocialisation des politiques culturelles. Engagé par le Canton de Berne en qualité d'expert, nous avons signé un rapport (Menghini 2014) proposant à l'exécutif et au parlement cantonal de tenter une expérimentation collectivisant le développement culturel du Jura bernois et de la Bienne francophone.

Le sociologue et politiste Vincent Dubois parle de *désocialisation* quand le traitement de la culture « n'est plus le fait d'associations ou groupements constitués dans l'espace social local » et qu'il est « de moins en moins référé aux préoccupations sociales qui le fondaient à ses débuts (...). Les agents, poursuit Dubois, relégués au rang de profanes à la faveur de l'institutionnalisation de l'action culturelle, les bénévoles, les militants, l'instituteur à la retraite ou l'animateur de quartier sont ceux-là mêmes qui en avaient été à l'origine, en se mobilisant autour de leurs utopies créatrices ».

Nommé ARS, notre projet a consisté en la délégation partielle de leviers stratégiques de l'évolution culturelle (création, action culturelle, éducation artistique, formation continue, mutualisation logistique, etc.) à des acteurs fédérés au sein du *forum culture* (www.forumculture.ch); cette constellation hétéroclite intègre des professionnels, des semi-professionnels, des amateurs, des militants et des bénévoles, quelques lieux significatifs, d'autres modestes et méconnus.

Ce choix d'irriguer le territoire et la population en profondeur au lieu d'ambitionner *illico* prestige et rayonnement contredit les politiques culturelles qui se confondent avec la communication ou s'assujettissent à la promotion économique. La culture est d'abord ce halo symbolique dans lequel une communauté mire sa réalité ou projette son avenir.

Ce « contre-modèle » n'est pas une *best practice* importée ni une fantaisie produite *ex nihilo* ; il charrie au contraire la mémoire de ces monts et vallées qui couvèrent un idéal autogestionnaire du temps de la fameuse Fédération jurassienne ; il rejoint, en outre, la sociabilité actuelle de nombreux musiciens indépendants se reconnaissant dans l'éthique *punk* de la débrouillardise (souvent désignée par l'acronyme anglais *DIY*: *Do it yourself!*).

Le réseau ARS ébrèche, enfin, les théories hégémoniques de la gouvernance en reconnaissant la légitimité de ce souverain particulier : la société civile culturelle organisée. L'articulation de la responsabilité de la représentation politique avec celle

de la communauté permet d'éviter tant l'écueil d'une *démocratie sans participation* que celui d'une *participation sans démocratie* – selon la leçon du sociologue québécois Jacques T. Godbout.

Favoriser une culture en quête de sens plutôt que de diversion, vectrice de citoyenneté plutôt que de distinction, visant l'épanouissement du corps et de l'esprit avant celui de l'économie, déployant en chacun de nous une attention sensible et étonnée sur notre présence individuelle et collective au monde, telles sont les conditions, d'après nous, de l'émergence d'un imaginaire partagé – si ce n'est commun – et d'une société à la fois plus égale et plus libre.

Références

- Baschet, Jérôme. 2016. *Adieu au capitalisme. Autonomie, société du bien vivre et multiplicité des mondes*. Paris : La Découverte.
- Certeau, Michel de. 1993. *La Culture au pluriel*. Paris : Seuil.
- Dubois, Vincent. 2012. *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*. Vulaines sur Seine : Éditions du Croquant.
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits*. I. Paris : Gallimard.
- Godbout, Jacques T. 2015. *La participation contre la démocratie*. Montréal : éditions Liber.
- Harvey, David. 2008. *Géographie de la domination*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Menghini, Mathieu. 2014. *Réseau ARS. Étude stratégique portant sur la mise en réseau Arts de la scène (ARS) des forces culturelles du Jura bernois et de Bienne* (www.erz.be.ch/erz/fr/index/direktion/ueber-die-direktion/medien.assetref/dam/documents/portal/Medienmitteilungen/fr/2014/05/2014-05-08-rapport-ars.pdf).
- Menghini, Mathieu. 2015. Un mystère moderne. In Ivonne Manfrini et Jean Stern (dir.), *Sans le socle*. Co-édition HEAD-Genève ; Lausanne : art&fiction.
- Michaels, Walter Benn. 2009. *La Diversité contre l'égalité*. Ivry sur Seine Cedex : Raisons d'agir.
- Montfort, Jean-Michel et Hugues de Varine. 1995. *Ville, culture et développement. L'art de la manière*. Syros.
- Noël, Bernard. 1997. *La Castration mentale*. P.O.L.
- Stiegler, Bernard. 2013. *De la misère symbolique*. Flammarion.

Dieser Beitrag versteht sich als Plädoyer für das Sichtbarwerden von Kindern in unserer Gesellschaft, von Anfang an. Es geht um Haltung, die wir gegenüber Kindern haben. Mit unserer Haltung ermöglichen oder verhindern wir das Sichtbarsein von Kindern. Kulturelle Teilhabe macht sichtbar. Es geht aber auch um Systeme, die unsere Haltung prägen. Systeme, die viel Positives bewirkt haben, wie zum Beispiel Bildung für alle. Bildung für alle bedingt aber nicht, dass alle Kinder die gleiche Schulbildung brauchen. Das ist der grosse Irrtum in unserem Bildungssystem. Kulturelle Teilhabe basiert auf ko-konstruktiver Bildung. Sie hat mehr mit unserem Bildungssystem gemein, als uns vielleicht lieb ist. Solchen Einflussfaktoren wird in diesem Beitrag nachgegangen. Das Ziel ist nicht anzuprangern, sondern aufzufordern, über Haltung nachzudenken. Systeme ändern sich nicht von heute auf morgen. Sie sind aber der Spiegel unserer Haltung. Durch eine sich verändernde Haltung, ändern auch die Systeme.

Cette contribution se veut un plaidoyer pour une visibilité accrue des enfants dans notre société dès leur plus jeune âge. Elle traite de notre attitude à l'égard des enfants, qui peut les occulter ou au contraire les rendre visibles. La participation culturelle permet de les voir. Cette contribution traite également des systèmes qui conditionnent notre attitude. Des systèmes auxquels on doit de nombreux éléments positifs, l'éducation pour tous par exemple. Cela n'implique pas qu'il faille donner la même éducation à tous les enfants. C'est le grand défaut de notre système de formation. La participation culturelle se base sur une éducation co-constructive. Elle a beaucoup à voir avec notre système d'éducation, que nous le voulions ou non. La présente contribution examine de tels facteurs d'influence. L'objectif n'est pas d'accuser, mais de remettre en question notre position. Les systèmes ne changent pas du jour au lendemain, mais ils constituent le miroir de notre attitude. En modifiant celles-ci, nous changeons également les systèmes.

Il contributo vuole essere un'arringa a favore della visibilità dei bambini, fin dalla tenera età, nella società. L'atteggiamento nei confronti dei bambini permette o ostacola infatti la loro visibilità, mentre la partecipazione culturale rende visibili. Vengono analizzati anche i sistemi che influiscono sul nostro atteggiamento. Alcuni di essi hanno effetti positivi, come ad esempio l'istruzione per tutti. Garantire l'istruzione a tutti non significa però che tutti i bambini hanno bisogno della stessa formazione – è proprio questo il punto debole del nostro sistema formativo. La partecipazione culturale si basa sulla formazione co-costruttiva ed è parte integrante del nostro sistema formativo. Nel presente contributo vengono illustrati questi fattori d'influenza con l'obiettivo di spingere a rivedere il nostro atteggiamento, e non tanto per criticarlo. I sistemi non cambiano dall'oggi al domani. Essendo però lo specchio dei nostri atteggiamenti fanno sì che influiscano anche sui sistemi.

Sichtbar von Anfang an

Für eine Teilhabe ab Geburt

Karin Kraus

Teilhabe beginnt mit «willkommen sein» und «sich angenommen fühlen». Das Gegenteil ist Ablehnung und Ausgrenzung. Kulturelle Teilhabe beginnt darum mit einer Grundhaltung, die Neugier, Offenheit, ein Aufeinanderzugehen, echtes Interesse am Gegenüber und an Dialog mit diesem bedingt. Sie beinhaltet die Bereitschaft, über den eigenen Tellerrand hinauszublicken, andere Sichtweisen anzuerkennen und manchmal auch, über den eigenen Schatten zu springen. *Ko-Konstruktion* (Laewen 2002, Fthenakis 2003, Schäfer 2005, MMI 2018) und *Community Education* (Hüther 2013) sind daher leichter gesagt als getan. Unsere inneren, individuellen Denk- und Handlungsweisen sind stark biografisch und kulturell geprägt. Je nachdem, wie geübt ein Individuum ist, sich auf Andersartige(s) einzulassen, fällt das Überwinden eigener Grenzen einfacher.

Nachfolgend soll es um Rahmenbedingungen und Strukturen gehen, die schon viele Generationen geprägt haben und es auch weiterhin tun werden, wenn wir daran nichts ändern. Es ist ein bewusst kritischer Blick, der Bestehendes ernsthaft in Frage stellt und nach den Faktoren sucht, die kulturelle Teilhabe begünstigen oder hemmen. Einige Aspekte mögen in diesem Kontext im ersten Anlauf vielleicht weit hergeholt erscheinen. Wenn wir aber über kulturelle Teilhabe auch als Haltung nachdenken, kommen wir nicht darum, uns Gedanken über systemische Wirkungsmechanismen zu machen.

Bildung und kulturelle Teilhabe beginnen mit Geburt

Bildung beginnt aus erziehungswissenschaftlicher und pädagogischer Sicht mit der Geburt (Schäfer 2011; Wustmann Seiler und Simoni 2012, 2016). Folglich beginnt auch kulturelle Teilhabe vom ersten Augenblick an, in dem ein Neugeborenes in ein bestehendes soziokulturelles Umfeld hineinwächst. Teilhaben heisst aus Sicht des Kindes zuerst einmal, angenommen zu werden, um dazuzugehören. Kulturell teilha-

ben heisst aber auch, persönliche Interessen entdecken, diesen folgen und in der Gemeinschaft mitwirken, mitgestalten und sich frei ausdrücken zu dürfen (vgl. Netzwerk Kinderbetreuung Schweiz & Hochschule der Künste Bern HKB 2017).¹ Kinder sind kulturelle Wesen, von Anfang an. Aus Sicht der Erwachsenen bedeutet das, Kinder mit ihren Bedürfnissen und Interessen ernst zu nehmen, ihnen vielfältige Zugänge zu kulturell bedeutenden Orten und Traditionen zu gewähren sowie Mitwirkungs- und Mitgestaltungsmöglichkeiten zu ermöglichen. Dazu gehört, Kleinkinder in ihrer eigenen Art und Weise, wie sie sich mit der Welt auseinandersetzen, zu respektieren und wertzuschätzen, als kulturell gleichberechtigte Mitglieder unserer Gesellschaft (ebd.).

Bildungspolitisch gesehen, beginnt Bildung in der Schweiz offiziell jedoch erst ab vier Jahren mit der Einschulung in den Kindergarten. Dieser Logik folgen die meisten Fördermechanismen im Kultursektor. Das bedeutet, dass auch kulturelle Teilhabe erst ab Kindergarteneintritt beginnt. Vorschulische kulturelle Teilhabe wird somit kulturpolitisch marginalisiert. Dieser Umstand erschwert kulturelle Integrität und Inklusion der Jüngsten in unserer Gesellschaft von Grund auf. Die Schweiz verfehlt indes nicht nur ihre Pflicht zur Erfüllung der UN-Kinderrechtskonvention. Sie verpasst die grosse Chance, Kinder von Anfang an kulturell zu integrieren und dadurch wichtige Voraussetzungen für Chancengerechtigkeit zu schaffen, als Basis für einen guten Start ins gesellschaftliche Zusammenleben und damit verbunden in eine gelingende Bildungslaufbahn.²

Dieser Unterlassung steht ein anderes Phänomen gegenüber: Mit dem steigenden Bewusstsein, dass Bildung ab Geburt beginnt, werden Kleinkinder über curricular geprägte Förderprogramme schon früh verschult. Kulturelle Teilhabe ab Geburt meint aber nicht, Kleinkinder nun auch noch durch sämtliche Kultursparten durchzuschleusen. Es geht vielmehr darum, Kindern grundsätzlich durch kulturell anre-

- 1 Die Fokuspublikation «Ästhetische Bildung und Kulturelle Teilhabe – von Anfang an!» richtet sich gleichermaßen an Fachkräfte aus dem Kultur-, Bildungs- und Frühbereich. Sie will den Dialog anregen und dazu eine wichtige Grundlage bieten für eine gemeinsame Haltung und Sprache. In der Fokuspublikation werden die Begrifflichkeiten «Kreativität», «Ästhetische Bildung» und «Kulturelle Teilhabe» im Kontext Frühe Kindheit umrissen und daraus sechs Bausteine einer pädagogischen Grundhaltung abgeleitet sowie sechs Handlungs- und Entwicklungsfelder definiert. Diese sind Voraussetzung für einen gelingenden quantitativen und qualitativen Sprung kultureller Bildung ab der frühen Kindheit.
- 2 Die im Februar 2019 lancierte Publikation «Für eine Politik der frühen Kindheit» der Schweizerischen UNESCO-Kommission macht diesen Missstand deutlich und fordert einen Quantensprung für die frühe Förderung. Darin wird explizit auch die Kulturpolitik in die Verantwortung genommen.

gende Umgebung genügend Zeit, Spiel- und Handlungsfreiräume sicherzustellen, in denen sie ihre angeborene Neugier, Entdeckungsfreude und Experimentierlust intensiv erleben können. Die Praxis zeigt, dass schon Säuglinge³ dazu fähig sind. Dies wird sichtbar, wenn sie ausdauernd, fasziniert und selbstvergessen⁴ eigenen Spuren folgend ihrem Tun nachgehen.

Kulturelle Kompetenz heisst Lebenskompetenz

Nicht nur bei den Jüngsten gibt es dringlichen Nachholbedarf in der Schweiz bezüglich Zugang zu Kultur und kultureller Betätigung von Kindern. Das manifestiert sich zum Beispiel in den schulischen Lehrplänen, wo künstlerisch-kulturelle Fächer seit jeher ein Nebenfachdasein fristen. Kulturelle Kompetenzen gehören auch nach Einführung des Lehrplans 21 weiterhin weder zu den Grundkompetenzen⁵ (EDK 2011) noch sind sie promotionsrelevant. Dahinter hält sich eine tradierte Haupt- und Nebenfachlogik mit hierarchischem Fächerdenken nach kantonal definierten Lektionentafeln. Laut Hirnforschung und Psychologie wären jedoch Kunst und Sport die wichtigsten Schulfächer überhaupt (Knellwolf 2017). Durch künstlerische Betätigung werden sogenannte *Soft Skills* und *Resilienz* besonders gestärkt. «Mit Musik oder Theater trainieren Kinder übergeordnete Funktionen wie Selbstdisziplin, Aufmerksamkeit, Planung, Belohnungsaufschub und Sozialverhalten», attestiert auch die Neuropsychologie (Landolt 2018). Mit dem Eintrichtern von Wissen «töte» man die Kreativität der Kinder (ebd.). Gleichzeitig wird der Ruf nach kreativen Köpfen immer lauter, um die aktuellen und zukünftigen gesellschaftlichen Herausforderungen zu lösen.

- 3 Lapurla – Kinder folgen ihrer Neugier. Die nationale Initiative Lapurla schafft kreative Freiräume für die Jüngsten. Kinder von 0–4 Jahren entdecken Kulturinstitutionen als vielfältige Sinneswelten, gemeinsam mit ihren Bezugspersonen. Inspiriert von Kunstschaaffenden, erforschen sie ihre Umgebung. Weil Kultur die Persönlichkeit stärkt – von Anfang an. Eine Initiative des Migros-Kulturprozent und der Hochschule der Künste Bern HKB. www.lapurla.ch.
- 4 Dieser Zustand wird als Flow (Csikszentmihalyi 2010) bezeichnet und tritt ein, wenn ein Individuum weder über- noch unterfordert ist.
- 5 Laut Lehrplan 21 gelten Schulsprache, Mathematik, Naturwissenschaften und zwei Fremdsprachen als Grundkompetenzen.



Teilhabe beginnt mit willkommen sein. Die Kunstvermittlerin Cynthia Gavranic empfängt die Kinder und Erzieherinnen der Kita Regenbogen bei jedem Besuch mit Neugier und Vorfreude. Was die Kinder wohl heute wieder alles entdecken werden im Museum? Foto: © Karin Kraus.



Über Kunst reden geht auch ohne Worte: Milo (18 Monate) bringt mit seinem ganzen Körper zum Ausdruck, was ihn bewegt. Seine Betreuerin versteht, was er meint, denn sie sind bereits zum dritten Mal zusammen in der Ausstellung Burga Aleatory Structures von Teresa, Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich, Juni 2018. Filmstill: © Karin Kraus.



In Berührung mit Pipilotti Rist: Marta (19 Monate) ist fasziniert von den sich bewegenden Farben an der Wand und wagt sich alleine vor. Ausstellung Collection on Display: Pipilotti Rist, Show a Leg (Raus aus den Federn) (2001), Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich, Oktober 2018. Foto: © Karin Kraus.

Selektion bedeutet Ausgrenzung

Mithilfe durchgeplanter Settings wird versucht, die Lernzielvorgaben in Jahrgangsguppen möglichst effizient einzuhalten, um die hierarchisierten Kompetenzen messen und beurteilen zu können. Der Neurologe Gerald Hüther bezeichnet unser Bildungssystem darum als «Erbsensortieranlage», durch die viele Kinder «hindurchfallen» würden (Bleher 2012). Selektieren heisst Ausgrenzen, das Gegenteil von Teilhaben. Die sozialen und wirtschaftlichen Nebenwirkungen, die ein solches System nach sich zieht, löst nebst persönlichen Dramen (Seeburger 2015, Teuwsen 2017) hohe Wiedergutmachungskosten aus. «Nach wie vor wird Begabung mit einer guten Schulnote verwechselt, nach wie vor stellen wir die analytisch-kognitiven Fähigkeiten in den Mittelpunkt. Der eigentliche Schatz, den wir fördern müssten, ist die Begeisterung am eigenen Entdecken und Gestalten, das Tüftlertum, die Leidenschaft, sich mit etwas Bestimmten zu beschäftigen» (ebd.).

Aufwachsen im Dreiviertelstundentakt

Ein weiterer Faktor, der kulturelle Teilhabe in der Praxis erschwert, ist struktureller Art. Davon betroffen sind auch Kunst- und Kulturschaffende, die Projekte an und mit Schulen oder frühkindlichen Einrichtungen durchführen. In Kitas zum Beispiel scheitern Projekte unter anderem oft an den teils überritualisierten Tagesstrukturen, die wenig Spielraum lassen für Ungewohntes. Im schulischen Kontext verhindern die dreiviertelstündlich getakteten Stundenpläne die nötigen Freiräume. Zu enge Zeitgefässe sind einer der grössten Hemmfaktoren kreativer Prozesse, die zentraler Bestandteil kultureller Aktivitäten sind. Denn: Schöpferisches Tun braucht Zeit und Musse. Ästhetische Erfahrungen und Flow lassen sich nicht in Lektionen oder stark angeleiteten und geführten Sequenzen abhandeln. Kreative Prozesse per Knopfdruck abrufen zu wollen, gelingt selten. Um die gesetzten Ziele möglichst effizient zu erreichen, werden die für kreative Lernprozesse so wichtigen individuellen Irr- und Umwege durch ausgeklügelte, überdidaktisierte Methoden auszuhebeln versucht und Kinder – gut gemeint – dieser elementaren Erfahrungen beraubt.

Projekte zur kulturellen Teilhabe werden üblicherweise als Spezialwochen durchgeführt. Dem haftet jedoch der Beigeschmack von «Luxus» an, weil sie damit als Ausnahmezustand gelten, fern der kindlichen Alltagsrealität stattfinden und zeitlich meist auf eine minimale Zeitspanne beschränkt sind. Ausserdem sind Teilhabeprojekte auch im schulischen Kontext längst nicht überall eine Selbstverständlichkeit, und nicht alle Kinder und Jugendlichen kommen regelmässig in den Genuss kultureller Selbstbetätigung.

Expressionsfreiheit macht Kinder sichtbar

Fremdbestimmtes Lernen beginnt längst vor der offiziellen Bildungszeit im Kindergarten; kindliche Expressionsfreiheit erhält dabei meist wenig Raum. Schon ein Blick von draussen zu den Fensterscheiben von Kinderzimmern, Betreuungseinrichtungen, Kindergärten und Schulen macht deutlich, ob in diesen Räumen Kinder sich ihrem Alter entsprechend gestalterisch frei ausdrücken und eigene Sichtweisen in der Auseinandersetzung mit sich und der Welt erproben und zeigen dürfen. All die stereotypen bildnerischen und technisch-textilen Ergebnisse, die Kinder aus Kita, Spielgruppe, Hort, Kindergarten und Schule, aber auch aus Freizeitangeboten jahrein, jahraus nach Hause bringen, sind Zeugen auferlegter Standards. Kaum unterscheidbare Schneemänner, Osterhasen und Konsorten machen unmittelbar sichtbar,

dass nicht die individuelle Eigenleistung der Kinder im Vordergrund steht, sondern ein vorzeigbares Produkt, das Erwachsenenkriterien genügen muss. Ehrlicherweise zieren darum selten die Spuren kindlicher Lernprozesse die Institutionen und Familienwohnräume, sondern die eingeforderten Produkte der Betreuungs- und Lehrpersonen sowie der Eltern.

Was Kinder ernsthaft beschäftigt, bleibt unsichtbar. Die Frage, wie Kinder aufgrund individueller Eindrücke und Fragestellungen zu einem persönlichen Ausdruck kommen, scheint irrelevant. Nicht selten werden diese stark angeleiteten Aktivitäten obendrein als «kreativ sein» resümiert. Ein defizitorientierter Blick auf das Kind prägt unsere Haltung in dieser leistungsorientierten Gesellschaft. Kinder sicht- und hörbar zu machen, würde heissen, ihnen Expressionsfreiheit zu gewähren und sie damit kulturell teilhaben zu lassen.

Es ist an der Zeit, Kinder von Anfang an als fähige kulturelle Wesen anzunehmen, kennen und wertschätzen zu lernen. Es genügt aber nicht, genügend Finanzierungsmöglichkeiten für die kulturelle Teilhabe ab der frühen Kindheit sicherzustellen, sondern es sind grundlegende Rahmenbedingungen zu schaffen, die echte Teilhabe überhaupt erst möglich machen. Utopisch? Keineswegs! Es gibt immer mehr Institutionen, die den Erkenntnissen aktueller Forschung folgen und vielversprechende neue Wege gehen. Es darf aber nicht sein, dass solche Freiräume nur Privilegierten vorbehalten bleiben. Wir können uns als Gesellschaft ein Zweiklassen-Bildungssystem nicht leisten.

Statt weiterhin kosmetische Bildungsreformen durchzusetzen und die Volksschule immer weiter zu ökonomisieren (Kesselring 2017), sollten wir für eine kindgerechte und zukunftsfähige Bildung «radikal umdenken» (Fischer De Santi 2017, Sommer 2018). Wenn wir im Sinne kultureller Teilhabe die individuelle Potenzialentfaltung⁶ unserer Kinder zum Ziel haben, müssen wir Rahmenbedingungen und Strukturen schaffen, die dies überhaupt erst ermöglichen. Teilhabe soll keinen Luxuscharakter haben, sondern als Grundanspruch gelten sowie selbstgesteuert und intrinsisch motiviert sein. Dazu bräuchte es statt Lehrpläne beispielsweise projektbasierte Bildungs(frei)räume in Blockzeiten, die selbstverständlich auch ausserhalb von Schulzimmern und frühkindlichen Einrichtungen stattfinden, zum Beispiel in der Natur, in Kulturinstitutionen und im öffentlichen Raum. Es geht darum, individuelle Bildungswege zu ermöglichen sowie Mentorinnen und Mentoren auszubilden, die Kin-

6 Potenzialentfaltung bedingt: Achtung und Schutz von Würde und Integrität, Lernen mit Freude durch stärkenorientierte Kultur, Befriedigung primärer Bedürfnisse, Fördern von Eigenaktivität und Selbstwirksamkeit (vgl. <https://www.schulen-der-zukunft.org/potenzialentfaltung>).

der statt (be)lehrend steuern (Dietz 2017) auf ihrem persönlichen Weg begleitend unterstützen (Lück 2018).

Lernen im und vom Frühbereich

Es braucht Persönlichkeiten und Organisationen, die Neugier, Offenheit, ein Aufeinanderzugehen, echtes Interesse am Gegenüber und an Dialog als Haltung vorleben und andere ermutigen mitzumachen. Community Education braucht gemeinsame Übungsfelder, in denen in Ko-Konstruktion ko-kreative Prozesse gelebt, erfahren und reflektiert werden können. Dazu eignet sich der Frühbereich hervorragend, denn da ist die Verbindung zu den Eltern noch nah. Hier existieren keine fixen Lehrpläne, weshalb sich (noch) viel mehr Freiräume bieten als im schulischen Kontext. Das ist eine Riesenchance.

Im Frühbereich werden in qualitativ gut geführten Einrichtungen schon heute zukunftsweisende Bildungsmodelle gelebt. Wir können von Kleinkindern lernen, wie ganzheitliche Bildung funktioniert, denn sie zeigen und verblüffen uns tagtäglich, zu was sie alles fähig sind, wenn man sie denn lässt. Wir täten darum gut daran, vom Frühbereich abzuschauen, statt ihm zunehmend überholte schulsystemische Paradigmen überzustülpen. Ein wirklicher Wandel gelingt dann, wenn wir Bildung und Kultur in ihrem Zusammenhang denken. Teilhabe erfordert eine gemeinsame Haltung, damit sich Systeme verändern.

Kinder brauchen kreative Erwachsene, die fähig sind, kritisch zu hinterfragen, neu zu denken und damit alte Trampelpfade zu verlassen. Kinder brauchen Erwachsene, die mutig und gewillt sind, mit ihnen in der Zukunft anzukommen. In einer nahen Zukunft, in der kulturelle Teilhabe eine Selbstverständlichkeit sein wird, für alle, von Beginn an.

Literatur

Bleher, Christian. 21.8.2012. In jedem Kind steckt ein Genie. *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/kritik-am-schulsystem-huether-will-gymnasium-und-lehrplaene-abschaffen-a-850405.html> (17.4.2018).

CAS Kulturelle Bildung: Kreativität ermöglichen ab der frühen Kindheit. www.hkb.bfh.ch/cas-kulturelle-bildung.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2010. *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Dietz, Hella. 31.3.2017. Belohnen ist das neue Bestrafen. *Zeit Online*. <https://www.zeit.de/kultur/2017-03/erziehung-belohnungen-psychologie-verhalten-motivation-10nach8> (17.4.2018).
- Fischer De Santi, Katja. 29.5.2017. Berühmtester Kinderarzt der Schweiz: So kann es nicht mehr weitergehen. *Luzerner Zeitung*. <http://mobile.luzernerzeitung.ch/nachrichten/schweiz/so-kann-es-nicht-mehr-weitergehen;art9641,1037481> (17.4.2018)
- Fthenakis, Wassilos E. (Hrsg.). 2003. *Elementarpädagogik nach PISA*. Freiburg: Herder.
- Hüther, Gerald. 2013. *Kommunale Intelligenz. Potentialentfaltung in Städten und Gemeinden*. Hamburg: edition Körber-Stiftung.
- Kesselring, Thomas. Februar 2017. Ökonomisierung der Bildung? – Ausbildung und «Bildung» im Sog der Wirtschaft. *Infosperber*. <https://www.infosperber.ch/data/attachements/Ökonomisierung%20der%20Bildung,%20Jan%2017.pdf>.
- Knellwolf, Bruno. 3.11.2017. Laut Hirnforscher sind Kunst und Sport die wichtigsten Schulfächer. *Luzerner Zeitung*. <http://mobile.luzernerzeitung.ch/nachrichten/panorama/fuelltdie-hirne-der-kinder;art9645,1131904> (17.4.2018).
- Landolt, Claudia. 5.2.2018. Herr Jäncke, warum fällt Teenagern das Lernen schwer? *Das Schweizer Elternmagazin Fritz und Fränzi*. <https://www.fritzundfraenzi.ch/gesundheit/psychologie/wer-musik-macht-hat-mehr-vom-gehirn?page=1> (17.4.2018).
- Laewen, Hans-Joachim (2002). Was Bildung und Erziehung in Kindertageseinrichtungen bedeuten können. In Laewen, Hans-Joachim und Beate Andres (Hrsg.), *Forscher, Künstler, Konstrukteure: Werkstattbuch zum Bildungsauftrag von Kindertageseinrichtungen*. Weinheim [u.a.]: Beltz.
- Lück, Dennis. 10.3.2018. Wir sollten Querdenken zum Schulfach machen. *NZZ am Sonntag*. <https://nzzas.nzz.ch/meinungen/wir-sollten-querdenken-zum-schulfach-machen-ld.1364806?reduced=true> (17.4.2018).
- Marie Meierhofer Institut für das Kind (Hrsg.). 2018. Ko-Konstruktion: Im Dialog Welten schaffen. *undKinder 101*. Zürich: Marie Meierhofer Institut für das Kind.
- Netzwerk Kinderbetreuung Schweiz und Hochschule der Künste Bern HKB (Hrsg.), Schweizerische UNESCO-Kommission. 2017. *Fokuspublikation Ästhetische Bildung & Kulturelle Teilhabe – von Anfang an! Aspekte und Bausteine einer gelingenden Kreativitätsförderung ab der frühen Kindheit: Impulse zum transdisziplinären Dialog. Eine thematische Vertiefung des Orientierungsrahmens für frühkindliche Bildung, Betreuung und Erziehung in der Schweiz*. Bern. www.fokuspublikation.ch.
- Schäfer, Gerd E. 2005. *Bildungsprozesse im Kindesalter. Selbstbildung, Erfahrung und Lernen in der frühen Kindheit*. Weinheim, München: Juventa.
- Schäfer, Gerd E. 2011: *Bildung beginnt mit der Geburt. Für eine Kultur des Lernens in Kindertageseinrichtungen*. Berlin: Cornelsen.
- Schweizerische Konferenz der kantonalen Erziehungsdirektoren. 2011. *Nationale Bildungsziele: Welche Grundkompetenzen sollen unsere Schülerinnen und Schüler erwerben?* <http://www.edk.ch/dyn/12930.php> (17.4.2018).
- Seeburger, Petra. 12.11.2015. Burnout bei Kindern. *Das Schweizer Elternmagazin Fritz und Fränzi*. <https://www.fritzundfraenzi.ch/gesundheit/psychologie/burnout-bei-kindern> (17.4.2018).

- Sommer, Simon. 11.4.2018. Do we need a learning revolution, or rather accelerated evolution? BOLD – Blog on Learning and Development, <https://bold.expert/do-we-need-a-learning-revolution-or-rather-accelerated-evolution> (17.4.2018).
- Teuwsen, Peer. 20.5.2017. Immer mehr Menschen sind unglücklich. *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/gesellschaft/remo-largo-darueber-was-uns-ausmacht-immer-mehr-menschen-sind-ungluecklich-ld.1294799> (17.4.2018).
- Wustmann Seiler, Corina und Heidi Simoni. 2016 [2012]. *Orientierungsrahmen für frühkindliche Bildung, Betreuung und Erziehung in der Schweiz*. Erarbeitet vom Marie Meierhofer Institut für das Kind, erstellt im Auftrag der Schweizerischen UNESCO-Kommission und des Netzwerks Kinderbetreuung Schweiz. Zürich. www.orientierungsrahmen.ch.

Nach der Definition der Arbeitsbegriffe «Alter» und «Kultureller Teilhabe» folgt die Gegenüberstellung eines idealtypischen Modells kultureller Teilhabe mit einem Partizipationsmodell aus der soziokulturellen Animation. Anhand von aktuellen Projekten aus der Schweiz wird der Frage nachgegangen, wie konkrete kulturelle und soziale Teilhabe der älteren Generation heute in der Schweiz aussieht. Die herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen kultureller und sozialer Teilhabe zeigen, wie kulturelle und soziale Teilhabe sich gegenseitig befördern können, gerade wenn es um die Teilhabe älterer Menschen geht.

Après avoir donné une définition des concepts de vieillesse et de participation culturelle, l'autrice confronte un modèle idéal typique de participation culturelle avec un modèle de participation tiré de l'animation socio-culturelle. Sur la base de projets actuels en Suisse, elle étudie les formes que prennent la participation culturelle et la participation sociale des aînés. Les points communs et les différences mises en évidence entre ces deux types de participation permettent finalement d'examiner comment elles peuvent se compléter, en particulier pour la participation des personnes âgées.

Dopo la definizione dei concetti di età e partecipazione culturale segue un confronto tra un modello idealizzato di partecipazione culturale e un modello partecipativo di animazione socioculturale. Sulla base di progetti attuali condotti in Svizzera, l'autrice indaga quali forme assume oggi in Svizzera la partecipazione culturale e sociale delle persone anziane. Le corrispondenze e le differenze che emergono tra la partecipazione culturale e sociale riflettono come entrambi gli aspetti possono favorirsi reciprocamente, specie nel caso della partecipazione di persone anziane.

Dazugehören

Eine Chance gegen Diskriminierung im Alter

Simone Gretler Heusser

Das Alter gibt es nicht. In jeder Lebensphase gibt es grosse individuelle Unterschiede in der Entwicklung, jedoch sind diese Unterschiede im höheren Alter grösser als in anderen Lebensphasen. Die Weltgesundheitsorganisation (WHO 2016) geht deshalb von einem funktionalen Gesundheitsbegriff aus. Eventuell verlorene Fähigkeiten wie Gehör, Mobilität oder Gleichgewicht sollen durch geeignete soziale oder technische Hilfen kompensiert werden. Dabei weist die WHO beispielhaft darauf hin, dass manche Achtzigjährige den Gesundheitszustand von Dreissigjährigen hätten, während andere auf vollumfängliche Pflege angewiesen seien.

Aber nicht nur bezüglich Gesundheit ist das Spektrum im Alter besonders gross. Es gilt auch für das ökonomische Kapital: So sind in der Schweiz sowohl die Ärmsten als auch die Reichsten bei den über 65-Jährigen zu finden. Im Rahmen dieses Beitrags genügt es zu wissen: Das Alter ist in jeder Hinsicht äusserst heterogen. Im Alter spiegelt sich gewissermassen das Leben jedes Menschen, im Positiven wie im Negativen.

Als Alltagsbegriff – aber auch in gebräuchlichen Modellen in Politik und Wirtschaft – eignet dem Begriff von Kultur häufig etwas Elitäres an. Kultur ist nice to have, kein Grundbedürfnis. Kultur ist etwas, was sich die Reichen leisten können, etwas vom alltäglichen Überleben Losgelöstes, Schöngeistiges; etwas Überflüssiges, aber Schönes; etwas Exklusives, nur zugänglich mit beträchtlichem ökonomischem und kulturellem Kapital. Was allen gefällt und viele anzieht, kann tendenziell nicht gleichzeitig etwas kulturell sehr Wertvolles sein. Je mehr Masse beim Publikum und je einfacher die Reproduzierbarkeit des Produkts, desto weniger Hochkultur. Ein Kinobesuch weist weniger kulturelle Potenz auf als das Opernhaus-Premierenabo.

Nun befindet sich diese elitäre Sicht seit geraumer Zeit in Diskussion und weicht sich zunehmend auf – herbeigeführt durch die Reklamation von Kultur von bisher Nicht-Beachteten einerseits, der Anbieterung etablierter Kulturbetriebe an profane Verhaltensweisen wie Sponsoring und Werbung andererseits. Zudem zeichnet sich das Zusammenleben heute zunehmend durch den Bezug zu Menschen und Organi-

sationen aus, welche ähnliche Werte und Lebenseinstellungen vertreten wie man selber. Statt in streng ökonomisch geordneten Gruppen leben wir heute vermehrt in sogenannten Milieus. Die Chance, dass besonders in Städten lebende Menschen ihren Alltag fast ausschliesslich mit Gleichgesinnten verbringen, ist in der heutigen Erlebnis- und Optionengesellschaft hoch. Und genau hier sehe ich auch das Potenzial des Konzepts von kultureller Teilhabe: Kulturelle Teilhabe und soziale Zugehörigkeit können sich gegenseitig fördern. Einmal ist die Kultur das «Vehikel» und soziale Teilhabe das Ziel, ein anderes Mal kann es umgekehrt sein, wie ich anhand von zwei Modellen aus Kultur und Soziokultur darlegen möchte.

Für mich als Sozialanthropologin ist es im Prinzip nicht möglich, eine menschliche Tätigkeit *nicht* als «Kultur» zu bezeichnen. Dennoch möchte ich für diese Zeilen folgende Unterscheidung vorschlagen: Als Kultur sollen hier Tätigkeiten gelten, welche einen kulturell-gestaltenden Anspruch haben. Dabei denke ich an Tätigkeiten wie Singen, Musizieren, Malen, Gestalten, Theater. Davon abgrenzen möchte ich in diesem Zusammenhang soziale und kreative Tätigkeiten wie Kochen, Handarbeit, Werken oder Nachbarschaftshilfe. Es handelt sich dabei keinesfalls um eine Wertung der unterschiedlichen Tätigkeiten, sondern lediglich um eine praktische Unterscheidung.

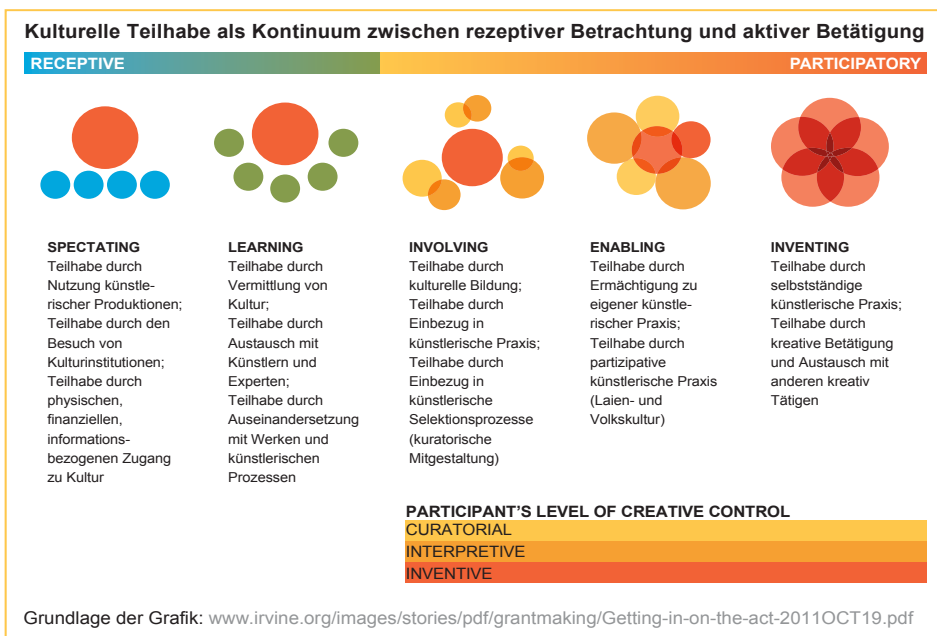
Da es in diesem Beitrag um die kulturelle Teilhabe im Alter geht, soll auch eine Arbeitsdefinition von «Alter» diskutiert werden. Das Leben wird heutzutage vor allem anhand von Erwartungen an die Individuen bezüglich ihrer Beteiligung am Sozialsicherungssystem strukturiert. In der frühen Kindheit ist das Individuum der Obhut seiner Eltern überlassen, welche – weitgehend aus eigenen Mitteln bezahlt – eine ergänzende Betreuungsform wählen können. Der Staat stellt während der Ausbildungszeit in Schule und Studium oder Berufslehre die nötigen Institutionen grundsätzlich kostenlos zur Verfügung. Mit dem Eintritt ins Erwerbsleben dreht sich der Finanzfluss: Der Staat wird nun durch die Steuerzahlerinnen und -zahler alimentiert und finanziert damit seine Ausgaben. Nach der Erwerbsphase verfügen die Individuen in der Schweiz über ein Einkommen aus drei Säulen: der staatlichen Sozialversicherung, der beruflichen Vorsorge aus den Pensionskassen sowie den persönlichen Ersparnissen. Mit dem Eintritt in die Nacherwerbsphase, also mit der Pensionierung, beginnt nach gängiger Auffassung das Alter. Die nächsten Jahre werden oft als «junges Alter» oder auch «agiles Alter» bezeichnet, während mit rund 80 Jahren und zunehmenden Einschränkungen das «hohe Alter» oder das «fragile Alter» anbricht, welches schliesslich in den Tod mündet. Ebenfalls gebräuchlich sind die Bezeichnungen «drittes» und «viertes» Alter. Sinn und Unsinn dieser Bezeichnungen können im Rahmen dieses Beitrags nicht weiter ausgeführt werden, jedoch möchte

ich festhalten: Die Lebensphase des Alters ist ausgesprochen reich an Möglichkeiten und Einschränkungen, welche jede Person anders erfahren mag. Gesellschaftlich ist eine gewissermassen paradoxe Haltung auszumachen: Alle möchten alt werden, aber niemand möchte alt sein. Altersdiskriminierung ist verbreitet, gerade auch unter alten Menschen, nach dem Motto: «Ich habe Glück, ich bin ja noch fit!», Subtext: «Wenn ich fit bin, bin ich ja gar nicht alt, obwohl ich alt bin. Alt sein ist schlimm.»

Kulturelle Teilhabe und Partizipation

Das Positionspapier «Kulturelle Teilhabe» der Arbeitsgruppe des Nationalen Kulturdialogs bezieht sich auf ein Modell, welches kulturelle Teilhabe auf einem Kontinuum anordnet. Vom passiven Kulturkonsum mit einer auf Rezeption (Zuschauen) beschränkten Teilhabe geht das Modell bis zur Teilhabe in Form einer eigenen künstlerischen Praxis und Beteiligung.

Abbildung 1: Kontinuum kultureller Teilhabe

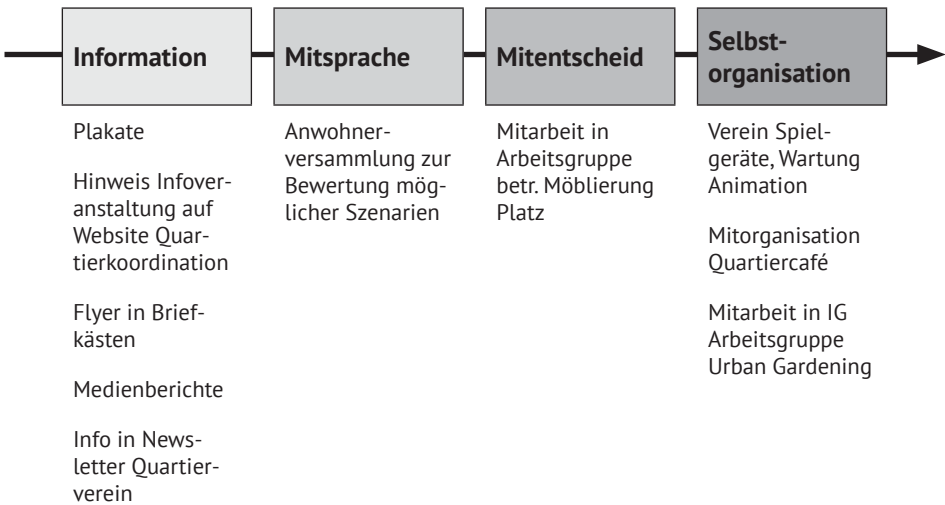


Quelle: NKD 2015, 2 (siehe Anhang in diesem Buch).

Dieses Modell erinnert stark an das Partizipationsmodell von Maria Lüttringhaus (2000), welches in der Sozialen Arbeit und besonders in der Soziokulturellen Animation verwendet wird. Die Prinzipien der Soziokulturellen Animation – Offenheit, Freiwilligkeit und Nachhaltigkeit – lassen sich meines Erachtens gewinnbringend für die kulturelle Teilhabe im Alter reflektieren: Ein kulturelles Projekt kann von Offenheit im Setting profitieren; die Teilnahme an der kulturellen Aktivität ist freiwillig; Nachhaltigkeit vor allem im sozialen Bereich ist eine wertvolles «Beiprodukt» kultureller Teilhabe, wie wir unten sehen werden.

Das Partizipationsmodell von Maria Lüttringhaus zeigt auf, wie die höchste Stufe der Partizipation, die Selbstorganisation, auf weniger anspruchsvollen Stufen aufbaut. Dabei ist zu beachten, dass keinesfalls in jeder Situation die höchste Stufe angestrebt werden muss. Vielmehr ist es wichtig, sich über die adäquate Stufe der Partizipation Gedanken zu machen – dies gilt übrigens auch im Modell der kulturellen Teilhabe. Die Darstellung der Partizipationsstufen nach Lüttringhaus beinhaltet Beispiele sozialer Teilhabe älterer Personen im Kontext der kommunalen Altersplanung.

Abbildung 2: Partizipationsstufen nach Maria Lüttringhaus



Quelle: Gretler Heusser (2018, 99). Eigene Darstellung mit Beispielen für die Partizipation älterer Menschen im Rahmen kommunaler Altersplanung.

Beispiele existierender Projekte in der Schweiz

Gemäss Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs soll die kulturelle Teilhabe generell gestärkt werden. Entlang dem Kontinuum zur kulturellen Teilhabe könnte dies in Bezug auf ältere Menschen wie folgt aussehen:

- › *Spectating*: Im Bereich des Kulturkonsums könnten etwa durch verlängerte Pausen (ältere Menschen sind oftmals darauf angewiesen, nach rund einer Stunde eine Toilette aufsuchen zu können) sowie geeignete Sitzgelegenheiten im resp. vor dem Kulturanlass (Museum, Theater, Kino) die Teilhabemöglichkeiten älterer Menschen erhöht werden. Die Zugänglichkeit wäre so für ältere Menschen besser gewährleistet.
- › *Learning*: Das Projekt «Generationen im Museum»¹ ist ein Beispiel für kulturelle Teilhabe als Learning. Menschen unterschiedlicher Generationen treffen sich im Museum und tauschen sich über ein Ausstellungsobjekt aus.
- › *Involving*: Als Beispiel für Möglichkeiten des Involving möchte ich einerseits eine Weiterbildung des Departements Musik der Hochschule Luzern in Musikgeragogik nennen, welche es Musiklehrerinnen und Musiklehrern oder andern musikkaffinen Personen ermöglicht, sich praktische Fähigkeiten und theoretische Grundlagen musikalischer Bildung im Alter anzueignen.² In der Schweiz noch in den Anfängen, ist die Musikgeragogik beispielsweise in Deutschland schon verbreitet und leistet einen grossen Beitrag zur kulturellen und sozialen Teilhabe alter Menschen. Musikgeragogisches Arbeiten bietet viele Möglichkeiten, Menschen unabhängig von ihrem gesundheitlichen Zustand und ihrer Mobilität in musikalische Projekte einzubinden.

Andererseits möchte ich das Projekt «Aufgeweckte Kunstgeschichten»³ erwähnen, welches das Zentrum für Gerontologie der Universität Zürich realisiert hat. In diesem Projekt geht es darum, dass an Demenz erkrankte Personen mit Angehörigen oder Betreuungspersonen in einer Gruppe ein Objekt in einem

1 Generationen im Museum. www.generationen-im-museum.ch (13.7.2018).

2 Hochschule Luzern. CAS Musikgeragogik. www.hslu.ch/de-ch/musik/weiterbildung/cas-angebote/cas-musikgeragogik/ (13.7.2018).

3 «Aufgeweckte Kunst-Geschichten» – Menschen mit Demenz auf Entdeckungsreise im Museum. Ein Interventionsprojekt des Zentrums für Gerontologie in Kooperation mit Kunstmuseen und Pflegeeinrichtungen <http://www.zfg.uzh.ch/de/projekt/kunst-demenz-2015.html> (13.7.2018).

Kunstmuseum betrachten und gemeinsam eine Geschichte dazu entwickeln, welche dann wiederum mit allen geteilt wird.

- › *Enabling*: Die Förderung der eigenen kulturellen und sozialen Betätigung findet sich beispielsweise im Projekt Vicino in der Stadt Luzern.⁴ Dort geht es darum, durch eine gute soziale Vernetzung aller Akteurinnen und Akteure im Quartier auch pflegebedürftigen alten Menschen zu ermöglichen, in ihrem gewohnten Wohnumfeld zu bleiben. Die Geschäftsstelle Vicino agiert dabei in der Mittlerposition. Sie fördert und unterstützt die Zusammenarbeit und Vernetzung aller professionellen Akteurinnen und Akteure im Quartier, von der Spitex und der Pro Senectute bis zur Apotheke, der Wäscherei oder dem Akustik-Geschäft. Aber auch das Quartierrestaurant, welches einen Mittagstisch für Seniorinnen und Senioren anbietet, oder der Hauswart, welcher sich Sorgen um die Gesundheit eines alten Bewohners macht, sind bei Vicino an der richtigen Adresse. Über einen niederschweligen, für alle offenen Treff im Quartier spricht Vicino zudem die Bevölkerung an. Wer möchte, kann sich an den *bottom up* entwickelten Aktivitäten, welche den Bedürfnissen der Quartierbewohnerinnen und -bewohner entsprechen, beteiligen. So organisiert etwa eine technikaffine Soziokulturelle Animatorin einen wöchentlichen «Digi-Treff», wo bei Fragen und Problemen rund um Mobiltelefon, PC und Tablet gemeinsam Lösungen gesucht werden.
- › *Inventing*: Auch für die höchste Stufe möchte ich auf ein Projekt in der Stadt Luzern verweisen. Im Rahmen des Pilotprojektes «Altern in Luzern»⁵ hat eine Gruppe von Seniorinnen und Senioren ein Erzählcafé entwickelt, dessen Geschichten in einem Podcast für das Quartier dokumentiert werden. Dabei werden verschiedene Ebenen berührt. Zum einen ermöglicht das Erzählcafé den Teilnehmenden ein Erinnern an das Quartierleben von früher. Biographische Bezüge sind möglich. Zum anderen entsteht mit der Dokumentation der Geschichten im Podcast ein Kontinuum der kulturellen Quartiergeschichte und des sozialen Zusammenhalts. Die Geschichten sind kulturelle Güter aus dem Quartier und Ressource für die soziale Kohäsion zugleich, wenn beispielsweise Schulkinder von heute etwas über das Leben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfahren.

Handelt es sich bei diesem letzten Beispiel um kulturelle oder soziale Teilhabe? Meines Erachtens zeigen sich interessante Parallelen oder Gemeinsamkeiten zwischen

4 Vicino Luzern. *In unserem Quartier alt werden*. www.vicino-luzern.ch (13.7.2018).

5 *Altersgerechtes Quartier Luzern. Evaluation und Dokumentation*. https://www.stadtluzern.ch/_doc/1181875 (13.7.2018).

kultureller und sozialer Teilhabe. Wie oben erwähnt, handelt es sich bei den älteren Menschen um eine äusserst heterogene Gruppe. Manche Massnahmen zur Förderung der kulturellen Teilhabe wie angepasste Pausenzeiten kommen allen gleichermassen zu Gute – übrigens auch Menschen mit Kleinkindern oder Menschen mit einer Gehbeeinträchtigung.

In jenen Beispielen, in welchen es um Teilhabe im Sinne von Inklusion, Dazugehören, Teilsein geht, fliessen kulturelle und soziale Teilhabe zusammen. Denn es sind, wie das Beispiel der Quartiergeschichten im Erzählcafé zeigt, kulturelle Anlässe, welche zu sozialer Beteiligung führen, also Partizipation ermöglichen. Umgekehrt sind etwa aus dem Projekt Vicino auch Situationen bekannt, in welchen sich nach einer Erhöhung der sozialen Teilhabe beispielsweise über Nachbarschaftshilfe die kulturelle Teilhabe erhöht hat, etwa wenn alte Personen eine Begleitung für den Theaterbesuch am Abend finden.

Die Bezeichnung ist sekundär; kulturelle Teilhabe fördert und ermöglicht soziale Teilhabe und umgekehrt. Gefragt ist eine teilhabefreundliche Haltung, sowohl allgemein in der Gesellschaft als auch in der professionellen Welt, die Kenntnis von spezifischen Methoden wo nötig und das Wissen, dass jeder Mensch sowohl ein einzigartiges als auch ein soziales Wesen ist. Teilhabe ist damit menschliches Grundbedürfnis. Die Ermöglichung von Teilhabe wirkt Spaltungs- und Abwertungstendenzen entgegen, wie sie auch in Bezug auf das Alter in Form von Altersdiskriminierung vorhanden sind.

Literatur

- Gretler Heusser, Simone. 2018. Die Bedeutung von Partizipation für die Alterspolitik. In: Jürgen StremLOW, Gena Da Rui, Marianne Müller, Werner Riedweg und Albert Schnyder (Hrsg.). *Gestaltung kommunaler Alterspolitik in der Schweiz*. Luzern: interact. 97–109.
- Lüttringhaus, Maria. 2000. Stadtentwicklung und Partizipation. Fallstudien aus Essen Katernberg und der Dresdener Äusseren Neustadt. *Beiträge zur Demokratieentwicklung von unten*, 17. Bonn: Stiftung Mitarbeit.
- NKD, Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs. 2015. *Positionspapier Kulturelle Teilhabe*. Abgedruckt im Anhang dieses Handbuchs. Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturelle-teilhabe.
- WHO. 2016. *World report on ageing and health*. Geneva.

Immaterielles Kulturerbe (IKE) gilt als gemeinschafts-, identitäts- und sinnstiftend. Gerade im Zeitalter von Globalisierung, Digitalisierung und Migration erlangen tradierte Praktiken ebenso wie von Generation zu Generation weitergegebenes Brauchtum oder Handwerkswissen hohe Bedeutung für Gemeinschaften, können den Individuen Selbstverortung ermöglichen und auch ein Gefühl von Zugehörigkeit bewirken.

Im Feld der lebendigen Traditionen, mit Trägerschaften, die sich meist ehrenamtlich engagieren, ist der Teilhabeaspekt stark verankert. Damit das IKE in seiner identitätsstiftenden Funktion nicht einen Aus- und Abgrenzungseffekt erzeugt und sein Potenzial zur Förderung des sozialen Zusammenhalts nicht nur nach innen entfaltet, sondern zur Wertschätzung kultureller Vielfalt führt, darf es nicht als statische Grösse verstanden und Zugehörigkeit nicht als festgeschrieben aufgefasst werden. Trägerschaften müssen ihre expliziten und impliziten Ausschlüsse überdenken, um einen Beitrag zur gesellschaftlichen Kohäsion zu leisten.

Le patrimoine culturel immatériel (PCI) a une forte valeur identitaire, donne un sens à la communauté et contribue à sa cohésion. Les pratiques transmises de génération en génération, les traditions et les savoir-faire artisanaux prennent une importance particulière pour les communautés à l'époque de la mondialisation, de la numérisation et des migrations. Elles permettent aux individus de se situer dans le monde et leur donnent un sentiment d'appartenance.

La participation culturelle est fortement ancrée dans le domaine des traditions vivantes où les organismes responsables sont souvent gérés par des bénévoles. Mais l'appartenance ne doit pas y être figée et il ne faut pas considérer le PCI comme une valeur immuable si nous voulons éviter que sa fonction identitaire contribue uniquement à la cohésion interne et ne débouche sur des formes d'exclusion ou d'isolation. Au contraire, pour apporter leur contribution à la cohésion sociale et à la diversité culturelle, ces organismes doivent reconsidérer leurs éventuelles pratiques d'exclusion, implicites ou explicites.

Il patrimonio culturale immateriale contribuisce al senso di comunità e di identità. Nell'epoca della globalizzazione, della digitalizzazione e delle migrazioni le pratiche tramandate di generazione in generazione, come usanze o conoscenze artigianali, svolgono un ruolo di grande rilevanza per le comunità perché permettono agli individui di sviluppare la propria identità e il senso di appartenenza.

Il concetto di partecipazione è saldamente ancorato nell'ambito delle tradizioni viventi, con organizzazioni in cui prevale il volontariato. Per evitare che il patrimonio culturale immateriale crei emarginazione e che il suo incentivo alla coesione sociale non si limiti ad essere centripeto, ma porti a valorizzare la diversità culturale, non deve essere concepito come un'entità statica e tantomeno il concetto di appartenenza considerato definitivo. Per contribuire alla coesione sociale le organizzazioni devono rivedere le proprie pratiche di esclusione, implicite ed esplicite.

Was die Gemeinschaft zusammenhält

Teilhabe als Merkmal des immateriellen Kulturerbes

Katrin Rieder

Vereinswesen, Wohnbaugenossenschaften, Lesegesellschaften, Alpgenossenschaften – sie alle gehören zum immateriellen Kulturerbe (IKE) der Schweiz, ebenso die Landsgemeinden von Innerrhoden und Glarus. Da scheint Teilhabe – kulturelle, soziale und politische – schon allein durch die Anlage und von der Idee her grundlegend und gegeben; und dass IKE Identität stiften und die Gemeinschaft fördern kann, ist gemeinhin anerkannt. Teilhabe am IKE bedeutet, dass Traditionen gemeinsam gepflegt werden. Allerdings stellt sich die Frage, wie weitere interessierte Kreise miteinbezogen werden können? Das birgt beim IKE, das oft durch Vereine getragen wird, grössere Herausforderungen, zumal einige der Trägerschaften von IKE ihre Aufnahmebedingungen eng halten und damit die Möglichkeit zur Mitwirkung einschränken. Damit ist beim IKE die Frage nach der Teilhabe oft auch eine nach Einschluss und Ausschluss.

Mit der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes, von der Schweiz 2008 ratifiziert, gelangten auch in der Schweiz traditionelles Handwerk, überlieferte gesellschaftliche Praktiken, Rituale und Feste, Wissen im Umgang mit der Natur oder sprachliche, musikalische und performative Traditionen auf den Radar der Kulturpolitik. Beschlossen wurde diese Konvention u.a. «in Anerkennung der Tatsache, dass Gemeinschaften, insbesondere autochthone Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen eine wichtige Rolle bei der Schaffung, bei der Bewahrung, bei der Pflege und bei der fortwährenden Neuerschaffung des immateriellen Kulturerbes spielen» (UNESCO, 2003).

Aus diesen Zeilen erschliesst sich, warum Partizipation und Gemeinschaft so zentrale Begriffe geworden sind in der Diskussion um das IKE. Gemeinschaften sind nicht nur «Trägerinnen» (im Sinne von Eignerinnen) der Traditionen, vielmehr sind die in ihnen zusammengeschlossenen Individuen gemeinsam aktiv involviert in die Praxis, die Ausgestaltung und die Weitergabe. Der UNESCO-Konvention wird hohe Wirkungsmacht zugestanden: «Die Konvention aktiviert zivilgesellschaftliches Engagement und begrüsst ausdrücklich kulturelle Teilhabe, die keine privilegierte

Position der Erkenntnis voraussetzt und die auf die Mitgestaltung des kulturellen Lebens und kulturellen Selbstausdruck von möglichst vielen Menschen abzielt» (Kosłowski 2015, 224).

Gemeinsames Feiern verbindet

«Immaterielles Kulturerbe leben bedeutet Teilen, Teilhabe, Teilnehmen, Teilwerden, Teilsein» (Kosłowski 2017, 8) – dies wird deutlich etwa bei der Fasnacht, wo die verschiedenen «Guggen» einen intensiven Gruppenzusammenhalt entwickeln, indem sie ganzjährig üben und gemeinsam ihre Kostüme gestalten. Jodlergruppen, Trachtenvereine, Platzgerclubs: Sie alle vermögen es, ihren Mitgliedern mitunter ein Gefühl der Zusammengehörigkeit oder gar eine soziale Heimat zu verschaffen. Auch lokales Brauchtum, wie etwa die kollektive Pflege von Wässermatten oder die gemeinsamen Vorbereitungen zu Maifeiern oder Dorf- und Quartierfesten, sind eigentliche Herzensangelegenheiten. Der Gestaltungswille, das Mitmachen, das Teilhaben sind Kernelemente solcher sorgsam gepflegten Traditionen, die in der lokalen Bevölkerung eine hohe Identifikation und Beteiligung bewirken können. Aber auch das alljährliche Zusammenkommen – als Zuschauerin oder als aktiv Partizipierende – etwa bei Jugendfesten oder Altjahrsbräuchen wie dem Trychlen in Meiringen ist Ausdruck von Zugehörigkeit und «heimatlicher» Verortung. Kulturelle Teilhabe – niederschwellig, offen, allen zugänglich – ist dabei Voraussetzung und Resultat zugleich. Und so ist die kulturelle Teilhabe beim IKE aufgrund hoher Selbsttätigkeit und aktiver Mitwirkung möglichst vieler Menschen sehr ausgeprägt und im Kontinuum der kulturellen Teilhabe zwischen rezeptiver Betrachtung und aktiver Betätigung (Reichenau 2018, 21) als hochgradig partizipativ zu bewerten.

«Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen»

Als IKE sind gemäss UNESCO Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten zu verstehen, welche «Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen»; das, was «von einer Generation an die nächste weitergegeben» und «von Gemeinschaften und Gruppen in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte fortwährend neu geschaffen» wird und ihnen «ein Gefühl von Identität und Kontinuität» vermittelt.

Mit diesen letzten Worten anerkennt die Konvention die Konstruktion von Identität als Resultat eines subjektiven Prozesses von Identifikation. Die Gemeinschaftlichkeit bleibt oft vage, stark subjektiv und zuweilen äusserst flüchtig. Denn es ist fraglich, ob sich aus gleichgelagerter Tätigkeit oder gleichen Interessen bereits Gemeinschaften herausbilden und gleiches – auch zeitgleiches – Tun als gemeinsames und die Praxis als gemeinschaftliche verstanden wird (vgl. Bild zum Aareschwimmen). Der Gemeinschaftsbegriff wird strapaziert, insbesondere wenn als «Community» eine überschaubare soziale Gruppe verstanden wird, deren Mitglieder durch ein starkes «Wir-Gefühl» eng miteinander verbunden sind, die aufgrund von gemeinsamen Interessen zusammenfinden und sich austauschen, gemeinsame Praktiken pflegen und (häufig, aber nicht immer) am gleichen Ort leben.

Nichtsdestotrotz wird – gemäss Vorgabe der UNESCO – bei der Erstellung der Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz (vgl. www.lebendige-traditionen.ch) dem Bottom up-Ansatz gefolgt¹: Trägerschaften reichen ihre Anträge ein, beschreiben ihre Traditionen und geben ihr Einverständnis für die Aufnahme auf die gesamtschweizerische Liste, auf welche – in Einzelfällen – auch ein Eintrag in die UNESCO-Liste folgen kann. Denn es ist erklärtes Ziel des Übereinkommens, Trägerschaften des IKE anzuerkennen und den von ihnen geschaffenen, gepflegten und weitergegebenen Traditionen Respekt zu verschaffen.² Die Suche nach Trägerschaften wird –

- 1 Dieses Gebot der Partizipation bei der Erstellung der Liste und insgesamt bei der IKE-Konvention hat etliche kritische Gegenstimmen hervorgerufen. Es wird verschiedentlich mit Bezug auf Cooke/Kothari von der Partizipation als «the new tyranny» gesprochen, so etwa bei Ellen Hertz, die beim IKE den Bottom-up-Ansatz und insbesondere dessen konzeptuelle Vagheit hinterfragt: Weder auf nationaler noch auf UNESCO-Ebene sei klar, was dieser bedeute und wer als «the bottom» zähle. Die stereotype Wiederholung von «communities, groups and, where applicable, individuals» lasse zwar auf ein idealisiertes Modell der Partizipation schliessen, nicht aber auf ein wirklich durchdachtes Konzept. Dies führe bei der Implementierung durch die UNESCO wie auch bei den staatlichen Stellen zu einem hybriden Top-down/Bottom-up-Paradigma – wie es sich exemplarisch in der Erstellung der Schweizer Liste zeigt, wo einige Kantone die Traditionen durch Expertinnen und Experten suchen liessen, andere ein offenes Mitwirkungsverfahren eröffneten (vgl. auch Hertz 2018).
- 2 Der europäische Bericht «Participatory Governance of Cultural Heritage» betont, dass das Konzept des kulturellen Erbes nicht neutral sei: “Different groups have from time to time engaged in and laid claims on cultural heritage – kings, nobility, religious and political leaders, academic scholars and experts, state and cultural institutions, while the role of civil society and people in general has varied between passive audience and active actors” (European Union, 27). Mit einer ganzen Reihe von Best practice-Beispielen zum Einbezug von Fachleuten oder der Privatwirtschaft in die staatliche Steuerung und Verwaltung des Kulturerbes, aber ebenso für dessen partizipative Pflege und Weiterentwicklung, zeigt das Handbuch vielfältige Praxiszugänge, gibt Ratschläge, wie die Anerkennung des kulturellen Erbes als Gemeingut, gemeinsame Ressource und Motor der nachhaltigen Entwicklung gefördert und die Synergien zwischen verschiedenen



Schwimmende in der Aare in Bern – bilden sie die Trägerschaft einer lebendigen Tradition?
 Foto: © Marco Zanoni.

zumal bei Traditionen, die zwar identitätsstiftend und partizipativ sind, bei denen aber keine greifbare Interessengemeinschaft oder formale Gruppe dahintersteht, oder wenn sich diese nicht als Exponentinnen und Exponenten des IKE verstehen – zur Herausforderung; es wirkt zuweilen sehr bemüht und grenzt manchmal schon fast ans Unmögliche. Beim Aareschwimmen (eine eingetragene lebendige Tradition) etwa fühlen sich Badende zwar anderen Badenden verbunden, die sich wie sie selbst genüsslich im kühlenden Nass durch die Hauptstadt treiben lassen. Auch wenn sich dabei nahezu ein Wir-Gefühl einstellt – von Vergemeinschaftung (als subjektiv gefühlter Zusammengehörigkeit) kann jedoch nicht die Rede sein. Auch entsteht keine Gemeinschaft, die als Trägerschaft benannt werden könnte. Und obgleich das Schwimmen in der Aare ein wichtiger Aspekt bernischer Identität sein kann (nicht aber muss – es gibt auch nichtschwimmende Berner), würde wohl keine Schwimmerin von selbst darauf kommen, sich als Trägerin von IKE zu sehen. Dies ist nicht nur beim Aareschwimmen so, sondern etwa auch bei der Zweisprachigkeit in Biel/Bienne oder beim Umgang mit der Lawinengefahr. Diese Herausforderung des «ima-

Interessengruppen und mit anderen Bereichen kontinuierlich vorangetrieben werden können (vgl. zu partizipativen Praktiken bei der Eruierung des IKE auch Blake 2015).

ginaire romantique de la participation» (Hertz 2018, 138) begleitet die Erstellung und Überarbeitung dieser Liste ebenso wie die begrifflichen und konzeptionellen Unschärfen.

Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft: Ein- und Ausschluss

«La culture au sens large est d'une importance capitale pour la société, pas simplement un joli accessoire», betonte Bundesrat Alain Berset bei der Eröffnung des Kulturerbejahres 2018 (zitiert nach: Hertz 2018, 10). Kultur im weiten Sinne meint: Künste, soziokulturelle Praktiken ebenso wie Kulturerbe; das umfasst im weiten Sinne Bauliches, Archäologisches, Audiovisuelles, Digitales und Immaterielles. Bei beiden Begriffen sind die Übergänge fließend, der begrifflichen Trennschärfe stehen die Verflechtungen und Wechselwirkungen in der Praxis gegenüber: Immaterielles Kulturerbe kommt in der Regel nicht ohne materielles aus – und umgekehrt.³

Die Faro-Konvention von 2005, das «Rahmenübereinkommen für den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft» (in der Schweiz läuft aktuell der Ratifizierungsprozess), schliesst alle Formen des Kulturerbes ein und definiert die Kulturerbe-Gemeinschaft bestehend «aus Menschen, die bestimmte Aspekte des Kulturerbes wertschätzen und sie im Rahmen des öffentlichen Handelns zu bewahren und an nachfolgende Generationen zu übertragen wünschen» (FARO, Art. 2b). Mit dieser Konvention soll das Kulturerbe für alle Bevölkerungskreise nutzbar gemacht werden, es sollen neue Zugänge geschaffen und innovative Formen der Aneignung ermöglicht werden.

«Dass das kulturelle Erbe zur gemeinschaftlichen Kohäsion beiträgt, ist unbestreitbar. Positive und negative Gedächtnisse sind essenziell für die Identität und Selbstdefinition von Gruppen», schreibt Michael Nollert (2019). Mit Bezug auf den Titel der Konvention stellt der Soziologe eindringlich die Frage nach den Auswirkungen realer und imaginierter Gemeinschaften auf die gesellschaftliche Kohäsion. Er warnt, dass viele von ihnen partikuläre Interessen verfolgen, regressive Gemeinschaftsrhetorik pflegen, Superiorität beanspruchen, ausgrenzen und folglich desintegrativ wirken. Andere betonen das hohe Potenzial von IKE, als gelebtes Kulturerbe zur Stärkung der sozialen Inklusion beizutragen, wenn etwa eine der kulturellen Identität der Mehrheitsgesellschaft zentrale Tradition sich Minderheiten und Neuankommenden öffnet (Blake 2015, 8). Zudem könne die offizielle Anerkennung ihrer

3 Vgl. auch den Beitrag von Nina Mekacher in diesem Band.



Zur Reportage «Das schwarze Heidi» heisst es: «Wie Jodeln der Kenianerin Yvonne Apiyo Brändle-Amolohalf, in der Schweiz zu überleben.» Foto: © Yaël Debelle.

Traditionen als IKE stärkend wirken für Trägergruppen (einschliesslich ethnischer und geschlechtsbezogener Minderheiten, Migrantinnen und Migranten und anderer), eine hohe Integrationswirkung erzeugen und letztlich zur gesellschaftlichen Kohäsion beitragen (Blake 2015, 20).

Wer darf mitmachen?

Beispiele gelungener Integration in Brauchtumsverbände – wie etwa die Ausübung traditioneller Praktiken durch Migrantinnen und Migranten oder Frauen in traditionell männlich geprägten Feldern – sind heute weiterhin Einzelfälle und werden von den Medien gerne aufgegriffen. So interessant und berührend die Reportage «Das schwarze Heidi» über eine junge Jodlerin, die aus Kenia stammt; so anregend und erfrischend der Kurzfilm «Bruchtum – der Film»⁴ über eine Alphornbläserin thailän-

4 Der Ankündigungstext zum Video «Bruchtum – der Film» besagt: «Ein Kurzfilm über junge Leute, die mit Leidenschaft Schweizer Bräuche pflegen – und dabei mit altbackenen Klischees aufräumen.»

discher Herkunft, einen schwarzen Schwinger und eine Walliserin im männerdominierten Fahnenschwingen – diese Webreportagen der Zeitschrift «Beobachter» zeigen auf, wie festgeschrieben die Bilder des Brauchtums, wie selbstverständlich nicht-integrative Gepflogenheiten der Vereine sind: Solche Öffnungen und Neukonstellationen überraschen und erfreuen viele; andere sind darob womöglich irritiert oder gar verärgert.

Ausgrenzungen sind vielleicht nicht beabsichtigt und reglementiert, doch sie sind implizit und scheinbar unvermeidlich: kulturelle Herkunft, sozioökonomischer Hintergrund, Hautfarbe, Geschlecht, körperliche Beeinträchtigungen, sexuelle Orientierungen – so schnell wird eine Gemeinschaft, vielleicht ohne es zu wollen, in



Naim Fejzaj, ein Schwinger kosovarischer Herkunft. Das sei eine Seltenheit, sagt Rolf Gasser, Leiter des Eidgenössischen Schwingerverbandes: «Nur rund ein Prozent der Schwinger hat einen Migrationshintergrund.» Frauen hingegen sind beim Schwingfest des Eidg. Schwingerverbands ausgeschlossen – sie führen im Frauenschwingerverband separate Meisterschaften durch.

Foto: © Dalipi Bekim.



Nur wenige Traditionen bemühen sich so um Integration wie die Basler Fasnacht, die spezifische Angebote für ältere Mitwirkende oder Menschen mit Beeinträchtigungen hat. Zudem sprechen die Basler Cliques ganz bewusst Kinder mit Migrationshintergrund an, nicht zuletzt, um sich damit ihren Nachwuchs zu sichern. Unter den jungen Aktiven gibt es Italiener, Spanierinnen, Türken. In Basel hat die Fasnacht – neben Fussball – eine sehr grosse Integrationswirkung. Foto: © Renate Burkhalter.

ihren Ausgrenzungen (oder in ihrer fehlenden Integration) ausschliessend und damit diskriminierend. Nur wenige Traditionen öffnen sich mit Nachdruck und pflegen eine aktive Integrations- und Inklusionsstrategie als Daueraufgabe.

Nur zu oft betrifft bei traditionellem Brauchtum der Ausschluss die Frauen, lange Zeit etwa beim Sechseläuten oder Vogel Gryff – bei anderen Traditionen der Schweizer Liste gilt dies weiterhin: beim Banntag, dem Silvesterchlausen oder dem Chalandamarz. Traditionelle Sportarten wie Hornussen und Platzgen hingegen haben längst Mädchen- und Damenkategorien geschaffen, beim Schwingen gibt es einen eigenständigen Eidgenössischen Frauenschwingverband. Dass in der Schweizer Liste das Thema Gender nur am Rande diskutiert wird und nur ganz vereinzelte Tra-

ditionen von Gruppen mit Migrationshintergrund enthalten sind,⁵ wird von Fachleuten und Projektbeteiligten gleichermaßen bedauert.

Die UNESCO ist in ihren Kriterien für die Aufnahme auf die internationale Liste klar: Es darf keine Gender-Diskriminierung stattfinden. Und generell: Es werden keine Anträge akzeptiert «de la part d'entités dont les activités ne sont pas compatibles (...) avec les instruments internationaux de défense des droits de l'homme existants, avec les exigences du développement durable ou avec les exigences de respect mutuel entre les communautés, les groupes et les individus» (UNESCO 2008, Art. 73).

Teilhabeorientierte Kulturprojekte

Projekte im Bereich des IKE eignen sich hervorragend zur Stärkung kultureller Teilhabe. Vermittlungsprojekte können eine Reflexion über kulturelle Identität und kulturellen Wandel, aber ebenso einen Dialog zwischen verschiedenen Akteursgruppen anstossen. Zudem kann scheinbar Alltägliches und Selbstverständliches in seinem kulturellen Wert anerkannt und für die jüngere Generation zugänglich und erlebbar werden. Projekte der Kulturvermittlung mit Trägerschaften unterschiedlicher kultureller Praktiken – etwa des lokalen Brauchtums oder der Sub- und Jugendkultur – bewirken den Respekt für kulturelle Ausdrucksformen, stärken das Bewusstsein für kulturelle Vielfalt und fördern die Entwicklung von interkulturellen Kompetenzen.

Bei partizipativen Kulturprojekten, von den Beteiligten mitentwickelt und aktiv mitgestaltet, steht die Selbsttätigkeit und Selbstverantwortung der Menschen im Zentrum. Ein ressourcenorientierter Ansatz zielt darauf, dass alle Partizipierenden ihre Fähigkeiten einbringen, dass sie freiwillig und nach eigenen Möglichkeiten mitwirken. Die Bereitschaft zur Reflexion ist sowohl Voraussetzung als auch Folge des Prozesses. Neugierde, Bereitschaft zur Öffnung und Offenheit für ein prozessorientiertes und situationsbezogenes Vorgehen sind Eigenschaften, die alle Beteiligten mitbringen sollten. Es ist eine Herausforderung der Prozessbegleitung, in einen Dialog mit den Beteiligten zu treten und eine Projektentwicklung einzuleiten, welche die kulturellen Eigenheiten und Bedürfnisse der Beteiligten respektiert und gleichzeitig Neues antizipiert. Die Qualität der Vermittlungsprojekte ergibt sich aus der Art und Weise, wie die kulturellen Aktivitäten in das Lebensumfeld der beteiligten Menschen eingebettet sind (Rieder 2015, 4f.).

5 Neben der Italianità im Wallis beispielsweise auch San Guiseppe in Laufenburg, vgl. www.lebendige-traditionen.ch.



Mit einem auf kulturelle Teilhabe ausgerichteten Kulturvermittlungsprojekt konnte das Thema IKE in der Region Gantrisch soweit implementiert werden, dass es heute Teil der Agenda des Naturparks Gantrisch, der regionalen Volkshochschule und des Regionalmuseums ist. Gemeinsam mit den Schulen der Region wurde partizipativ das Quartett «Gelebtes Kulturerbe Gantrisch» realisiert. Foto: © Vreni Bürki.

Deshalb bedarf es in der Projektarbeit mit den Trägerschaften des IKE stets einer Historisierung der kulturellen Praktiken und einer Reflexion des prozessualen und relationalen Charakters kultureller Identitäten. Die Traditionen müssen als dynamisch erkannt werden – von sozialen Akteurinnen und Akteuren fortwährend neu angeeignet, in der Praxis neu gestaltet und neu interpretiert. Und es bedarf einer Anerkennung von Brüchen, Diskontinuitäten und Transformationen kultureller Praktiken sowie ein Bewusstwerden über deren Wechselwirkung mit dem sich verändernden sozialen Kontext, dem Wandel von Lebensweisen und Lebensbedingungen.

So kann die kulturelle Teilhabe – konstitutiv für das Konzept von IKE – mit partizipativen und auf Reflexion zielenden Kulturprojekten gestärkt werden, indem etwa auch Aus- und Abgrenzungstendenzen hinterfragt und allmählich aufgeweicht werden, damit IKE sein Potenzial zur Förderung des sozialen Zusammenhalts und zur Wertschätzung kultureller Vielfalt in voller Kraft entfalten kann.

Literatur

- Blake, Janet. 2015. *Provocation Paper. Living Culture, Identities and Sustainable Community Development. Taking a Human Rights-based Perspective to Community Participation*. <http://www.museumsgalleryscotland.org.uk/media/1213/provocation-paper-final.pdf> (25.4.2018).
- Debelle, Yaël. 2016. «Das schwarze Heidi». Reportage über Yvonne Apiyo Brändle-Amolo. Webreportage der Zeitschrift «Beobachter», <http://webreportagen.beobachter.ch/bruchtum/> (25.4.2018).
- Debelle, Yaël, Stauber, Mario. 2016. Bruchtum – der Film. Video mit Adrian Würsch, Dieylani Pouye, Dolores Zurbriggen Fux und Anna Rudolf von Rohr. Webreportage der Zeitschrift «Beobachter», <http://webreportagen.beobachter.ch/bruchtum/> (25.4.2018).
- Europarat. 2005. *Rahmenübereinkommen über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft (Faro-Konvention)*. <http://www.news.admin.ch/news/message/attachments/50225.pdf> (25.4.2018).
- Frauenfelder, Nina. 23.8.2012. Naim Fejzaj lehrt die Bösen das Fürchten. *20Minuten*. <http://www.20min.ch/schweiz/ostschweiz/story/17191746> (25.4.2018).
- Hertz, Ellen. 2015. Bottoms, Genuine and Spurious. In Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto and Markus Tauschek (eds.), *Between Imagined Communities and Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage* (S. 25–57). Göttingen Studies in Cultural Property 8. Göttingen: Universitätsverlag.
- Hertz, Ellen, Florence Graezer Bideau, Walter Leimgruber und Hervé Munz. 2018. *Politiques de la tradition. Le patrimoine culturel immatériel*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR).
- Koslowski, Stefan. 2017. Kultur teilen. Immaterielles Kulturerbe leben. *Heimatschutz/Patrimoine*, 4: 6–8.
- Koslowski, Stefan. 2015. Kulturpolitik betritt Neuland. In Liliana Heimberg et al. (Hrsg.), *Freilichttheater – eine Tradition auf neuen Wegen*. Reihe «Lebendige Traditionen in der Schweiz», herausgegeben vom Bundesamt für Kultur, Bd. 3 (S. 218–233). Baden: Hier und Jetzt.
- Nollert, Michael. 2019. Kulturelles Erbe und gesellschaftlicher Zusammenhalt. In Arbeitsgruppe formation continue NIKE/BAK/ICOMOS (Hrsg.), *Kulturerbe, ein gemeinsames Gut. Für wen und warum? Le patrimoine culturel, un bien commun. Pour qui et pourquoi?* Schriftenreihe zur Kulturgüter-Erhaltung, Band 6 (S. 34–37), Basel: Schwabe.
- European Union. 2018. *Participatory Governance of Cultural Heritage*. Report of the OMC (Open Method of Coordination) working group of Member States' experts. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/1efe98ad-437b-11e8-a9f4-01aa75ed71a1> (12.4.2019).
- Reichenau, Christoph, Elisabeth Widmaier. 8.11.2015. *Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz*. Bericht im Auftrag der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs, durchgeführt vom Verein Kulturvermittlung Schweiz. http://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/kulturelle_teilhabe/berichte/bericht_staerkungkulturellerteilhabeinderschweiz.pdf.download.pdf/bericht_staerkungkulturellerteilhabeinderschweiz.pdf (25.4.2018).

- Rieder, Katrin. 2015. *Vermittlung lebendiger Traditionen und kulturelle Teilhabe im Kanton Bern. Konzept vom 19.1.2015 zu Handen des Programms Bildung und Kultur des Kantons Bern.*
- UNESCO (Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur). 2003. *Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes.* www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20071818/index.html (25.4.2018).
- UNESCO. 2008. *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.* https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational_Directives-6.GA-PDF-FR.pdf (25.4.2018).

Denkmalpflege wird in der Schweiz von heute in erster Linie als hoheitliche Aufgabe der Kantone verstanden und gelebt. Sie kennt zwar durchaus aktive Teilhabe und Bürgerbeteiligung. Dabei kommt traditionsreichen Non-Profit-Organisationen wie der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte oder dem Schweizer Heimatschutz eine wichtige Rolle zu. Diese verkörpern aber nur ein kleines, ausgewähltes Segment der Gesellschaft. Die Denkmalpflege agiert zunehmend im geschlossenen System und bekundet Mühe, an gesellschaftsrelevante, fachexterne Diskurse anzuschliessen. Methoden, Instrumente und theoretische Grundlagen werden den kulturellen Werten der heterogenen Gesellschaft nicht mehr gerecht. Soll Denkmalpflege als gesamtgesellschaftliche Aufgabe relevant bleiben, so muss ihre Tätigkeit von möglichst vielen Menschen als sinnstiftend wahrgenommen werden. Dieser Prozess kann durch systematische Erweiterung der Teilhabe angestossen werden. Das bedingt ein Umdenken. Macht muss geteilt, Verantwortung eingefordert und Vertrauen geschaffen werden.

La conservation des monuments historiques est considérée aujourd'hui en Suisse comme une tâche revenant aux cantons. Ils l'assument, bénéficiant aussi de la participation active des citoyens. À cet égard, les organisations à but non lucratif traditionnelles de ce domaine telles que la Société d'histoire de l'art en Suisse ou Patrimoine suisse jouent un rôle important. Mais elles ne représentent qu'un petit segment choisi de la société. La conservation des monuments fonctionne toujours plus comme un système fermé et peine à rester en phase avec les questions qui intéressent la société et ne relèvent pas des spécialistes. Ses méthodes, ses instruments et ses bases théoriques ne rendent plus justice aux valeurs culturelles d'une société hétérogène. Pour maintenir son importance et sa légitimité, la conservation des monuments doit être ressentie comme une activité porteuse de sens par le plus de monde possible. Ce processus peut être mis en œuvre par un élargissement systématique de la participation. Il demande cependant un changement de mentalité. Il faut partager le pouvoir, inciter à prendre des responsabilités et créer un climat de confiance.

In Svizzera la conservazione del patrimonio culturale è intesa e vissuta oggi come compito sovrano dei Cantoni, pur ammettendo la condivisione e la partecipazione attiva dei cittadini. Nello specifico, affermate organizzazioni no profit come la Società di storia dell'arte in Svizzera o Heimatschutz Svizzera svolgono un ruolo importante, anche se rappresentano solo un modesto segmento della società. La conservazione del patrimonio culturale agisce sempre più in un sistema chiuso ed è restia ad intervenire nell'attuale dibattito extradisciplinare sulla società odierna. I suoi metodi, strumenti e fondamenti teorici non soddisfano più i valori culturali di una società eterogenea. Per mantenere rilevanza come compito a favore della società, la conservazione dei monumenti deve essere recepita da più persone possibile come fondamentale. Il processo può essere favorito dall'ampliamento sistematico della partecipazione. Questo presuppone un cambiamento di mentalità: occorre condividere il potere, esigere responsabilità e creare fiducia.

Denkmalpflege braucht Menschen

Wege zu einer partizipativen Denkmalpflege

Nina Mekacher

Teilhabe hat Konjunktur. In den letzten zwanzig Jahren entwickelte sie sich zu einem gesellschaftspolitischen Leitbegriff. Teilhabe verfolgt ein langfristiges emanzipatorisches Konzept: Möglichst viele Menschen sollen trotz ungleicher Startchancen an allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens beteiligt werden und selbstbestimmt handeln können. Auch die schweizerische Kulturpolitik ist auf dieses strategische Ziel ausgerichtet. Kulturelle Teilhabe umschreibt ein Kontinuum von rezeptiver Betrachtung über interaktive Beteiligung bis zu aktiver Betätigung mit zahlreichen Variationen und Nuancen. Für den Bereich der Denkmalpflege zielt die internationale Kulturerbepolitik auf eine institutionelle Teilhabe ab, die als «Participatory governance» bezeichnet wird. Vereine, Non-Profit-Organisationen, informelle Netzwerke und Einzelpersonen sollen systematisch in die Prozesse der Deutung, Aneignung und Verwaltung von Denkmälern einbezogen werden (EU 2018).

Frühe Blüte zivilgesellschaftlichen Engagements

Während die EU ihre Kulturerbepolitik zurzeit programmatisch auf die Förderung von Teilhabe ausrichtet, hat das Konzept in der schweizerischen Denkmalpflege noch nicht Fuss gefasst. Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Bereich kein zivilgesellschaftliches Engagement kennt. Im 19. und im frühen 20. Jahrhundert trieben die antiquarischen Gesellschaften und die Heimatschutzbewegung die Institutionalisierung der Denkmalpflege gar massgeblich an. Die aus ihnen hervorgegangenen nationalen Non-Profit-Organisationen (allen voran die 1880 gegründete Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte und der 1915 ins Leben gerufene Schweizer Heimatschutz) übernahmen im 20. Jahrhundert immer wieder Aufgaben, die vom Staat beschlossen und finanziert wurden, aber nicht selber umgesetzt werden konnten. Erst in den 1960er bis 1990er Jahren bauten die Kantone ihre Denkmalpflegefachstellen systematisch auf und erarbeiteten behördenverbindliche Inventare. Sie

reagierten damit auf den grossen Verlust an historischen Bauten im Zuge der Hochkonjunktur. Obwohl sie eigentlich seit der Gründung des Bundesstaates von 1848 für die Denkmalpflege zuständig waren, wurden bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nur einige wenige Pionierkantone auf dem Gebiet aktiv. Der Bund seinerseits nahm schon früh Aufgaben der Denkmalpflege wahr. Er war aber aufgrund des schlanken Staatsapparats auf Partner angewiesen.

1886 wurde die staatliche Förderung der Denkmalpflege in der Schweiz eingeführt. Dies geschah per Bundesbeschluss. Ausschlag gab eine Motion aus den Reihen des Vorstands der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. 1886 bis 1915 verwaltete diese die damit verbundenen Bundessubventionen direkt (Meyer 2010, 185–187). Für die Erarbeitung wissenschaftlicher Grundlagenwerke stützt sich der Bund bis heute auf die Gesellschaft. In den 1930er und 1940er Jahren führten der Schweizer Heimatschutz und der Schweizerische Bauernverband im Auftrag des Bundes Programme zur Dorfsanierung durch. Im Zuge der Arbeitsbeschaffungsmassnahmen der 1940er Jahre erhielt der Schweizer Heimatschutz mit der Bauberatung eine Aufgabe, die er bis heute wahrnimmt. Dem Agendasetting des Schweizer Heimatschutzes sind zwei weitere Meilensteine wesentlich zu verdanken: die Verankerung des Natur- und Heimatschutzes in der Bundesverfassung (1962) und die Erarbeitung des Bundesinventars der historischen Ortsbilder der Schweiz von nationaler Bedeutung ISOS (ab 1974) (Hanak 2005).

Denkmalpflege heute

Non-Profit-Organisationen sind bis heute wichtige Partner der Behörden von Bund und Kantonen. Sie übernehmen Aufgaben auf dem Gebiet der Grundlagenarbeit, der Öffentlichkeitsarbeit und in der lokalen Bauberatung. Die zentralen Aufgabenbereiche der Denkmalpflege aber gingen im Laufe des 20. Jahrhunderts an die Kantone über. Denkmalpflege wird in der Schweiz von heute in erster Linie als hoheitliche Aufgabe der Kantone verstanden und gelebt. Der Bund unterstützt sie subsidiär mit Finanzhilfen und Beratung (EKD 2007, 31–34).

Die kantonalen Fachstellen haben den öffentlichen Auftrag, das gebaute Erbe zu schützen und zu pflegen. Sie erfüllen ihn, indem sie den Baubestand erforschen, historisch wertvolle Bauten inventarisieren und unter Schutz stellen (lassen), Bauherrschaften beraten und der Öffentlichkeit die Resultate ihrer Arbeit vermitteln.

Kernaufgabe der praktischen Denkmalpflege ist die Beratung von Bauherrschaften bei Restaurierungen, Umbauten und Erweiterungen von geschützten und schüt-

zenswerten Bauten. Hier kann sich wahre Partnerschaft entfalten. Die Beziehung zwischen Denkmalpflege, Bauherrschaft und beauftragten Baufachleuten – sei sie harmonisch oder stürmisch – findet auf Augenhöhe statt. In den meisten Fällen entsteht ein wahrer Dialog; Kompromisse werden gefunden; Fachwissen, Praxis-Wissen und Nutzungsansprüche verbinden sich bei der Suche nach guten Lösungen.

Bei den vorgelagerten Aufgaben der Bestandserfassung ist die Lage anders. Wissenschaftlich geschulte Spezialistinnen und Spezialisten bestimmen aufgrund fester Kriterien und amtlicher Vollmacht, was als Denkmal gilt und was es wert ist, langfristig im öffentlichen Interesse erhalten zu werden. Sie versuchen dabei, der heterogenen Gesellschaft mit einem breiten Denkmalverständnis gerecht zu werden und Zeugnisse für alle gesellschaftlich relevanten Bereiche zu erfassen. Aber sie engen die mit den Denkmälern verbundenen Werte in ihrem Diskurs zunehmend ein auf ihre historische Materialität (Authentizität) und ihre Ästhetik. Weitere in der Denkmaltheorie angelegte Werteverknüpfungen rezipieren sie kaum. Von aussen kommende, lebensweltliche Denkmalbegründungen lassen sie nur ungern gelten. Sie verweisen darauf, dass das «gesetzlich festgeschriebene Interesse (...) nicht notwendigerweise identisch ist mit dem Interesse der Öffentlichkeit» (Scheurmann 2012, 28). Damit umschreiben sie im Wesentlichen einen Anspruch auf Deutungshoheit, welcher der Pluralität der Diskurse in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts nicht mehr gerecht wird.

Denkmalpflege und Gesellschaft auf Distanz

Die Zeiten sind vorbei, in denen die Denkmalpflege «von einer mächtigen patriotisch-erzieherischen Bewegung getragen war» (Meyer 2010, 185). Die Beziehung zur breiten Öffentlichkeit ist zunehmend distanziert. Die im Laufe des 20. Jahrhunderts hart erkämpfte Position als Fachbehörde scheint ihr im Dialog mit der Gesellschaft immer mehr im Wege zu stehen. Die Denkmalpflege leidet unter Akzeptanzproblemen, gilt als intransparente und statische Kraft, die sich einem dynamischen Umfeld immer weniger zu öffnen vermag. Ihr Auftrag und ihr Handeln werden zusehends in Frage gestellt (Meier 2012, Mekacher 2019).

Der Sektor ist sich dieser Problematik durchaus bewusst. Eine eigentliche Tradierungskrise wird diagnostiziert und bessere Kommunikationsleistungen werden angestrebt. Bisher gefundene Inhalte und Formate verharren allerdings grösstenteils im Marketing. Kommunikation besteht im Wesentlichen aus einseitiger Vermittlung historischer Denkmalwerte. Sie konzentriert sich auf das Objekt und vermag es

immer weniger, dessen Bedeutung für die Menschen von heute anschaulich zu machen. Man informiert und präsentiert; Partizipation und Austausch werden selten gesucht (Mekacher 2019). Dies hängt ursächlich mit dem Selbstverständnis der Denkmalpflege als hoheitliche Aufgabe zusammen.

Die Verbindung zu den Non-Profit-Organisationen ist nach wie vor eng. Diese vermögen aber die ausdifferenzierte Gesellschaft von heute immer weniger repräsentativ abzubilden. Sie leiden an Mitgliederschwund und Überalterung. Die zivilgesellschaftliche Partizipation ist im Wandel. Die Bereitschaft, sich ehrenamtlich zu beteiligen, ist ungebrochen hoch. Aber immer weniger Menschen wollen sich langfristig in starren Strukturen verpflichten. Gesucht sind projektbasierte, zeitlich befristete Kooperationen (Samochowiec et al. 2018). Entsprechende Angebote gibt es heute kaum. Bottom-up-Projekte und Bürgerinitiativen werden nicht systematisch gefördert. Die Denkmalpflege agiert zunehmend im geschlossenen System und bekundet Mühe, an gesellschaftsrelevante, fachexterne Diskurse anzuschließen (Lipp 2007, 40–44). Dies ist umso bedauerlicher, als die moderne Denkmaltheorie des 20. Jahrhunderts von einem konkurrierenden System von Denkmalwerten ausging und durchaus Anknüpfungspunkte für Erneuerung und Erweiterung bietet (Meier et al. 2013, 62–71).

Perspektiven aus Politik und Theorie

Derweil betont die internationale Gemeinschaft das Potenzial des Kulturerbes für ein gutes Leben und stellt die Menschen und ihre Bedürfnisse in den Mittelpunkt. Ein allein in der Materie verhafteter Authentizitätsbegriff wird als eurozentrisch entlarvt und in Bezug auf seine globale Anwendbarkeit relativiert. Im Zusammenhang mit dem UNESCO-Welterbe wird ein neuer, weiter gezogener Authentizitätsbegriff eingeführt, der auch Nutzung, Tradition, Geist und Gefühl umfasst (Falser 2012). Dies wirkt auf Europa zurück. Auch hier werden die Leistungen der Denkmäler für eine inklusive Gesellschaft und die Bewahrung und Förderung der kulturellen Vielfalt betont. Die historische Zeugenschaft tritt dagegen in den Hintergrund. Jeder Mensch soll ermutigt werden, sich an der Identifizierung, dem Studium, der Interpretation, dem Schutz, der Erhaltung und der Präsentation des Kulturerbes zu beteiligen. Der Europarat schreibt diese Prinzipien 2005 in der «Rahmenkonvention über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft» (Konvention von Faro) fest und konkretisiert sie in der «European Heritage Strategy for the 21st Century». Die Europäi-

sche Union integriert sie in ihre «New Agenda for Culture» und investiert in Forschung und Förderprogramme (EU 2018).

Es gibt Diskrepanzen zwischen dieser partizipativen Konstruktion von Kulturerbe mit ihrer Ausrichtung auf soziale Handlungsfelder und der traditionell nationalstaatlich-identitär verorteten Denkmalkonstruktion. Die aktuelle theoretische Forschung diskutiert daher neue Ansätze, die an raumrelevante, soziale und ökonomische Zusammenhänge anschliessen, bisher aber kaum rezipiert werden (Ashworth et al. 2007, Falser et al. 2013, Meier et al. 2013). In diesen Kontext gehört auch die Frage, inwiefern der der Denkmalpflege inhärente Anspruch auf Repräsentation noch zeitgemäss ist.

Eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe

In der schweizerischen Denkmalpflege gibt es heute durchaus aktive Teilhabe und Bürgerbeteiligung. Allerdings steht sie nur einem kleinen, ausgewählten Segment der Gesellschaft in ganz bestimmten Teilbereichen offen. Den meisten Menschen bleibt der aktive Zugang verwehrt. Sie werden nicht als potenzielle Partnerinnen und Partner erkannt, sondern ausschliesslich als Konsumierende angesprochen. Methoden, Instrumente und theoretische Grundlagen werden den kulturellen Werten der heterogenen Gesellschaft nicht mehr gerecht (Mekacher 2019). Es besteht also Handlungsbedarf und zwar auf mehreren Ebenen.

In der Vermittlung wäre es relativ einfach, die heutigen informationsfokussierten Angebote durch prozessorientierte Formate abzulösen. Dabei kann auf baukulturelle Bildung und Ermächtigung zum eigenen Handeln fokussiert werden. Entsprechende Angebote für Kinder und Jugendliche befinden sich im Aufbau (archijeunes 2018); für Erwachsene müssten neue Angebote geschaffen werden. So können Objekte und Ziele der Denkmalpflege in grössere gesellschaftliche Zusammenhänge gestellt und ihre Relevanz herausgearbeitet werden. Logische Anknüpfungspunkte sind die mit den Objekten verbundenen Menschen, Traditionen, Nutzungen und Orte.

Partnerschaftliche Zusammenarbeit in Projekten hilft wesentlich mit, Hierarchisierungslogiken aufzubrechen. Arbeit fällt bei der Denkmalpflege genug an: Einsätze beim Monitoring, im Unterhalt oder im Archiv werden von Freiwilligen als sinnstiftend wahrgenommen und können Fachstellen, Eigentümerschaften und Gemeinwesen bei der praktischen Arbeit entlasten. Online-Plattformen sorgen dafür, dass entsprechende Projekte auch Personen jenseits der klassischen Zielgruppen errei-

chen. Die digitale Welt eröffnet aber auch neue Möglichkeiten gemeinsamen Handelns. Mittels Crowdsourcing und kollaborativem Arbeiten können etwa Archivmaterialien erschlossen und Inventareinträge ergänzt werden. Zeitgemässe Formate müssen Flexibilität und Mitgestaltung zulassen und gleichzeitig einen Gewinn für die Institution darstellen. Methoden und Beispiele aus der Citizen Science und aus der klassischen Freiwilligenarbeit können hierzu wichtige Impulse geben (Citizen Science Schweiz 2018, Samochowiec 2018). Partizipatives Arbeiten nivelliert nicht nur Hierarchien. Der Umgang mit der Vielfalt bringt auch Widerspruch und neue Konfliktsituationen mit sich. Dies verlangt allen Beteiligten einiges an Energie und Kompetenzen ab. Erfahrungen aus der EU zeigen, dass partizipative Projekte im Bereich der Denkmalpflege in der Regel auf Input von Fachinstitutionen oder Fachorganisationen zurückgreifen. Reine Bottom-up-Prozesse sind selten. Am erfolgreichsten scheinen Vorhaben, welche Ansätze von oben und unten miteinander verbinden (EU 2018, 43). Der Europarat und die EU stellen Handbücher mit Erfahrungsberichten, Best-Practice-Beispielen und Handlungsempfehlungen zur Verfügung (CoE o.J., EU 2018).

Eine systematische institutionelle Teilhabe, wie sie von der internationalen Gemeinschaft gefordert wird, würde aber noch weitergehen. Sie würde bedingen, dass die Gesellschaft in ihrer ganzen Vielfalt vertreten ist in den Institutionen der Denkmalpflege, in ihrer Förderpolitik und im von ihr gepflegten Bestand. Denkmalpflege wird immer auf Fachwissen angewiesen sein. Gleichzeitig ist die Forderung nach breiter und echter Teilhabe ein legitimer Anspruch. Es müssen also auch neue Antworten gefunden werden auf die Fragen nach der Rolle der Fachexpertise und nach den Grenzen der Partizipation. Dafür bestehen bisher weder die theoretisch-methodischen noch die institutionellen Voraussetzungen. Ein derart substanzieller Wandel darf nicht übers Knie gebrochen, er kann aber Schritt für Schritt angegangen werden. Soll Denkmalpflege als gesamtgesellschaftliche Aufgabe relevant bleiben, so muss ihre Tätigkeit von möglichst vielen Menschen als sinnstiftend wahrgenommen werden. Dieser Prozess kann durch kontinuierliche Erweiterung der Teilhabe angestoßen werden. Das bedingt ein Umdenken. Macht muss geteilt, Verantwortung eingefordert und Vertrauen geschaffen werden.

Literatur

Archijeunes (Hrsg.). 2019. *Baukulturvermittlung für Kinder und Jugendliche*. Basel: Archijeunes, <https://www.archijeunes.ch> (20.3.2019).

- Ashworth, G. J., Brian Graham und J. E. Tunbridge. 2007. *Pluralising Pasts. Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London/Ann Arbor: Pluto Press.
- Citizen Science Schweiz (Hrsg.). 2018. *Schweiz forscht*. Bern: Citizen Science Schweiz, <https://www.schweiz-forscht.ch/de/> (24.7.2018).
- CoE (Conseil de l'Europe) (Hrsg.). o.J. *Guide 2018–2019 pour le plan d'action de la convention de Faro*. Conseil de l'Europe. <http://rm.coe.int/guide-2018-2019-pour-le-plan-d-action-de-la-convention-de-faro/native/16807b3fe8> (24.7.2018).
- EKD (Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege) (Hrsg.). 2007. *Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz*. Zürich: vdf Hochschulverlag.
- EU (European Union) (Hrsg.). 2018. *Participatory Governance of Cultural Heritage. Report of the OMC Working Group of Member States' Experts*. Luxemburg: Publications Office of the European Union.
- Falser, Michael S. 2012. Von der Charta von Venedig zum Nara Document on Authenticity. In Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen* (S. 63–88) Bielefeld: transcript.
- Falser, Michael S. und Monica Juneja (Hrsg.). 2013. *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell*. Bielefeld: transcript.
- Hanak, Michael. 2005. Nabelschau und Planungsglaube. Mitsprache in der Orts-, Regional- und Landesplanung. In Madlaina Bundi (Hrsg.), *Erhalten und Gestalten. 100 Jahre Schweizer Heimatschutz* (S. 59–71). Baden: hier + jetzt.
- Lipp, Wilfried. 2007. *Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege*. Wien: Böhlau.
- Meier, Hans-Rudolf. 2012. Vermittlungsdefizite. Ursache gegenwärtiger Akzeptanzprobleme der Denkmalpflege? In Ingrid Scheurmann (Hrsg.), *Kommunizieren – Partizipieren. Neue Wege der Denkmalvermittlung*. Schriftenreihe Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, Band 82 (S. 40–48). Bonn: Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz.
- Meier, Hans-Rudolf, Ingrid Scheurmann und Wolfgang Sonne (Hrsg.). 2013. *Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: jovis.
- Mekacher, Nina. 2019. Kulturerbe für alle! Perspektiven für eine zukunftsfähige Denkmalpflege. In formation continue NIKE/BAK/ICOMOS (Hrsg.), *Kulturerbe, ein gemeinsames Gut. Für wen und warum? Le patrimoine culturel, un bien commun. Pour qui et pourquoi?* Schriftenreihe zur Kulturgütererhaltung 6 (S. 48–53). Basel: Schwabe.
- Meyer, André. 2010. Denkmalpflege in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In Bundesamt für Kultur (Hrsg.), *Patrimonium. Denkmalpflege und archäologische Bauforschung in der Schweiz 1950–2000* (S. 183–268). Zürich: gta Verlag.
- Samochowiec, Jakub, Leonie Thalmann und Andreas Müller. 2018. *Die neuen Freiwilligen – Die Zukunft zivilgesellschaftlicher Partizipation*. Rüschlikon: Gottlieb Duttweiler Institute. Economic and Social Studies.
- Scheurmann, Ingrid. 2012. Von der Denkmalbildung zur Denkmalvermittlung. Eine Umwertung? In Ingrid Scheurmann (Hrsg.), *Kommunizieren – Partizipieren. Neue Wege der Denkmalvermittlung*. Schriftenreihe Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, Band 82 (S. 40–48). Bonn: Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz.

Partizipation an Museen hat sich in den vergangenen Jahren als ein wichtiges Handlungsfeld für die Arbeit in Ausstellungen, Sammlungen und in der Vermittlung erwiesen. Dabei geht es in erster Linie um Legitimationsbegründungen, um die Verhandlung von Entscheidungsbefugnissen sowie damit verbundene Hoffnungen auf steigende Besucherzahlen und Erwartungen auf Veränderung der Besucherstrukturen. Gleichzeitig sind damit ungelöste Fragen verbunden in Bezug auf Methodik, strukturelle und institutionelle Bedingungen sowie Konsequenzen für Berufsbilder. Der Beitrag zeigt zentrale Ansatzpunkte, Begründungen und damit verbundene Ziele, verweist auf Methoden und zukunftsweisende Beispiele sowie strukturelle Bedingungen und die wichtigsten Kritikpunkte an Teilhabeangeboten in den Museen.

Au cours de ces dernières années, la participation est devenue pour les musées un champ d'action important dans le travail sur les expositions, les collections et de médiation. Elle pose essentiellement de questions liées à la légitimité et aux compétences de décision et soulève des espoirs et des attentes sur le nombre et le renouvellement de la structure des visiteurs. Simultanément, elle oblige à s'interroger sur la méthodologie, les conditions structurelles et institutionnelles ainsi que sur les profils des professions. Cette contribution met en évidence des angles d'approche centraux et des arguments ainsi que les objectifs qui en découlent. Elle évoque des méthodes et des exemples novateurs et elle examine les conditions structurelles et les principaux problèmes liés aux offres participatives dans les musées.

La partecipazione ai musei è da alcuni anni un importante campo d'azione del lavoro legato a mostre e collezioni e nella mediazione. Si tratta in primo luogo di legittimare, negoziare facoltà decisionali e rispondere all'auspicio o all'aspirazione ad aumentare il numero di visitatori e modificare la struttura del pubblico. Al contempo vi sono legate questioni in sospeso per quanto riguarda la metodica, le condizioni strutturali e istituzionali e le conseguenze per i profili professionali. Il contributo illustra approcci fondamentali, motivazioni e obiettivi ad essi legati, rimanda a metodi ed esempi lungimiranti e indica le condizioni strutturali e le principali lacune delle offerte di partecipazione proposte dai musei.

Das partizipative Museum

Sonja Thiel

Kulturelle Partizipation wird seit einigen Jahren politisch gefordert und gefördert. Eine wichtige Grundlage dafür ist Artikel 27 der UN-Menschenrechtserklärung, in dem das Grundrecht festgehalten ist, frei am kulturellen Leben der Gemeinschaft teilzunehmen.¹ Neben der aktuell drängenden Frage nach Inklusion fällt darunter Partizipation als aktive Teilhabe einer Gruppe oder eines Individuums an den Entscheidungsprozessen oder Handlungsabläufen in den Strukturen kultureller Institutionen. Im Folgenden soll der Umgang und die Umsetzung von Partizipation in Museen umrissen werden. Diese stützt sich neben den UN-Richtlinien auf unterschiedliche Strömungen, Konzepte und Begründungen. So lassen sich neben der Forderung nach einer «Kultur für alle» der 1970er Jahren auch die Entwicklungen der «Neighborhood Museums» aus den USA oder der «Ecomusées» in Frankreich als Grundlagen der «Neuen Museologie» (Vergo 1989) und der heutigen partizipativen Museumspraxis ausmachen.

Die Debatte um Partizipation in Museen ist in den vergangenen Jahren vielseitig geführt worden und bewegt sich häufig im Spannungsfeld von Extrempositionen wie dem «Alptraum Partizipation» auf der einen und normativen Versprechungen in Bezug auf Demokratisierung und Emanzipationseffekte auf der anderen Seite (vgl. Piontek 2017, 15). Zentral für Museen ist die Publikation und Arbeit von Nina Simon (2010).² Eingebettet ist die Diskussion um Partizipation auch in den breiten Diskurs um kulturelle Bildung und Kulturentwicklungsplanung (vgl. Mandel 2016).³ Zu aktuellen gesamtgesellschaftlichen Herausforderungen wie Digitalisierung, Pluralisierung, Wandel der Arbeitswelt oder Internationalisierung suchen kulturelle Institutionen nach Positionen. Dabei wird kulturelle Teilhabe häufig mit identitätsstiftender Wirkung, mit der Lernfähigkeit in Bezug auf dialogische Prozesse sowie Wissenstransfer, Vernetzungs- und Kooperationsfähigkeit verbunden. Die Erprobung von ge-

1 Vgl. auch den Beitrag von Patrick Meyer-Bisch in diesem Band.

2 Für den deutschsprachigen Raum versammelt die Tagung «Das partizipative Museum» am Historischen Museum Frankfurt wichtige Kernpositionen (Gesser et al 2011).

3 Vgl. auch die Beiträge von Birgit Mandel und Hans Ulrich Glarner in diesem Band.

eigneten Strukturen für Beteiligungsprozesse ist in diesem Zusammenhang auch als möglicher Schlüssel für die Zukunftsfähigkeit von Institutionen und sogar der Gesellschaft zu verstehen. Partizipative Ansätze haben sich in den vergangenen Jahren deshalb als Möglichkeit erwiesen, die Relevanz von Museen für die Bedürfnisse und aktuellen Themen der Gesellschaft zu stärken.

Gleichzeitig sind damit viele noch ungelöste Fragen verbunden: Was bedeutet es genau für Museen, Teilhabe an Kultur zu ermöglichen? Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit Teilhabe als gelungen bezeichnet werden kann und gibt es Qualitätskriterien dafür? Welche Auswirkungen hat Partizipation auf die Strukturen an Museen und welche Konsequenzen zeigen sich für Museumsberufe, wie etwa der sich verändernde Anspruch an kuratorisches Arbeiten?

Begründungen für Partizipation

Die Forderung nach Partizipation ist eng verbunden mit Anspruch auf Legitimationsbegründungen von Museen: Für wen wird Kultur gemacht, wer wird darin repräsentiert, wessen Geschichten werden erzählt und wessen Kulturbegriff wird vermittelt? Die Diskussion um die Legitimation und Relevanz von Museen ergibt sich auch aus der Tatsache, dass – trotz steigender Besucherzahlen, die viele Museen vermelden – nur ein Bruchteil der Bevölkerung überhaupt Museen besucht (vgl. Institut für Museumsforschung 2017, Bundesamt für Kultur 2018). Die Nutzung kultureller Angebote ist noch immer mehrheitlich von der sozialen Herkunft abhängig. Institutionen sehen sich in zunehmendem Masse verpflichtet, sich nach ihrem Auftrag und ihrer Funktion zu befragen und diese zu begründen. Eine Folge ist der verstärkte Fokus auf Besucherorientierung und Vermittlungstätigkeit seit den 1980er Jahren. Die Kernfrage, um die es bei Partizipation jedoch immer auch geht, ist eine Machtfrage – insofern als es um die Verhandlung von Entscheidungsbefugnissen geht sowie um die Frage, wer auf welche Weise befähigt ist, an einem solchen Prozess teilzuhaben.

Ziele von Partizipation

Mit Angeboten zur Partizipation wird vonseiten der Museen der Versuch verbunden, nicht traditionelle Besuchergruppen anzusprechen und zu erreichen. Teilhabe impliziert deshalb, dass Angebote verständlicher und niedrigschwelliger werden, aktiver

gestaltet werden und pädagogische Programme die aktive Teilhabe und das politische Bewusstsein als Bürgerinnen und Bürger fördern. Angebote zur Teilhabe haben deshalb häufig zum Ziel, mündige Bürgerinnen und Bürger zu stärken, Urteilskraft zu entwickeln oder «Empowerment» zu ermöglichen.

Teilhabemöglichkeiten werden ebenfalls gezielt für «Nicht-Besucherinnen und -Besucher» umgesetzt, die mit bisherigen Angeboten und Strukturen nicht erreicht werden. Hier lässt sich in den vergangenen Jahren ein Fokus auf migrantische Communities und Migrationsthemen konstatieren. Besonders gerne angesprochen werden Geflüchtete oder allgemein Gruppen, die als «kulturfern» eingestuft werden. Hierbei ist besonders kritisch die Frage zu stellen, welches Kulturverständnis zugrunde gelegt wird und welche Kultur zu welchem Zweck vermittelt werden soll.⁴

Weitere Bemühungen für Teilhabemöglichkeiten beziehen sich auf den digitalen Raum: Besuchende werden verstärkt als Nutzende verstanden, die ihren Museumsbesuch im digitalen Raum vorbereiten, begleiten oder nachbereiten, woraus sich veränderte Besuchererlebnisse ergeben, auf die Institutionen reagieren. Mit dem damit vollzogenen Rollenwechsel der Besucherinnen und Besuchern werden «Nutzerinnen und Nutzer» gleichzeitig zu «Produzierenden» oder «Prosumerinnen und Prosumer», die an «User Generated Content» arbeiten. Strukturen dafür bereitzustellen und die Beiträge zu moderieren, ist eine Aufgabe, an der viele Museen arbeiten. Die Möglichkeiten, Daten zu nutzen und zu teilen, mit Sammlungen digital zu arbeiten, Feedback zu geben, Diskussionen zu führen oder eigene Inhalte beizusteuern, werden auf vielfältige Weise erprobt und umgesetzt.⁵

Komplex ist dabei die Frage nach Qualitätskriterien für Partizipation: Wie Carmen Mörsch (2015) zeigt, ist der Vorgang, die Qualität von Teilhabeprojekten zu beurteilen, immer auch ein politischer Akt. Denn museale Institutionen stehen immer stärker unter Druck, die Qualität ihrer Angebote zu evaluieren und zu begründen und damit auch die Kriterien für Qualität festzulegen. Dabei legen Museumsleitungen, Besuchende, Vermittelnde oder Teilnehmende mitunter unterschiedliche Kriterien für gelungene Teilhabeerfahrungen an. Die Herausforderung besteht darin, die Relevanz und Kontextabhängigkeit der Kriterien zu kommunizieren.

4 Hilfreiche Lektüre für eine kritische Projektentwicklung bietet: Ziese et al. (2016) und Deutscher Museumsbund e.V. (2015).

5 Gute Beispiele dafür finden sich z.B. am Rijksmuseum Amsterdam, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Staedel Museum Frankfurt, am Historischen Museum Frankfurt, am Stadtmuseum Stuttgart oder am Naturkundemuseum Berlin. Letzteres fördert aktiv den Citizen-Science-Bereich und erschließt dadurch neue Wege der ehrenamtlichen Beteiligung in wissenschaftlichen Projekten.

Anwendungen von Partizipation

Teilhabe an und bei Ausstellungen wurde und wird in den letzten Jahren auf verschiedenen Ebenen umgesetzt: von einfachen schriftlichen Rückmeldemöglichkeiten oder Objektabgaben in Ausstellungen (Contribution) über die kooperative Zusammenarbeit etwa bei Veranstaltungen (Cooperation) bis hin zur kuratorischen Beteiligung (Co-Creation), oder dem Abgeben von Deutungshoheit für Erzählungen (Hosting) und dem Umdeuten des musealen Raumes als Bereitstellung der reinen Infrastruktur (vgl. Simon 2010). Die Herausforderungen im kuratorischen Bereich sind die Entwicklung von Narrativen, Kontextualisierungsfragen und Zuständigkeiten. Zielführend sind in diesem Kontext Projekte, die Entwicklung von Narrativen mit verschiedenen Zielgruppen zum Inhalt haben.⁶ Auch der Gestaltungsprozess im Vorfeld einer Ausstellung kann teilhabeorientiert umgesetzt werden.⁷ Im Bereich des Sammelns werden ebenfalls verstärkt Versuche in Richtung Teilhabe unternommen. Dies bezieht sich auf die verbesserte Zugänglichkeit von Sammlungen⁸, auf die Verhandlung der Zugangsmöglichkeiten von Objekten⁹ sowie auf die Auswahl und Interpretation von Objekten¹⁰. Ebenfalls in diesem Kontext ist die Methode des *#rapidresponsecollecting* zu sehen, bei der es um eine schnelle Reaktion der Institution Museum auf aktuelle politische oder gesellschaftlich relevante Vorgänge geht.¹¹ Wie Renate Flagmeier (2011, 192) verdeutlicht, geht es «beim partizipativen Sammeln [...] wie bei anderen partizipativen Strategien um die Grenzen bzw. Grenzverschiebungen zwischen individuellen und kollektiven Interessen in Bezug auf die repräsentative Funktion von Museen». Besonders im Hinblick auf Sammlungen – an einer Stelle, an der die Regelmäßigkeit von Prozessen aus bewahrensethischen Gründen unverhandelbar scheint – ist die Frage der Teilhabemöglichkeiten sensibel zu

6 Hier sind interdisziplinäre Erzählprojekte, Workshops oder Medienproduktionen zu nennen, die in Ausstellungen einfließen, wie etwa im Stapferhaus Lenzburg geschehen bei der Ausstellung «Heimat» (2018).

7 Wie etwa beim Stadtlabor unterwegs Ginnheim (2013).

8 Beispiele dafür finden sich etwa am Landesmuseum Karlsruhe, das die Nutzungsbedingungen für Forschende sowie Bürgerinnen und Bürger von allen Objekten der Sammlungen öffnen möchte.

9 Beispiele dafür finden sich am Museum der Dinge, Berlin sowie im Projekt *#freiburgsammelt*, Städtische Museen Freiburg.

10 Vgl. die Methode des Sammlungs-Checks im Historischen Museum Frankfurt (2018).

11 Zuerst umgesetzt vom Victoria and Albert Museum, London. Im deutschsprachigen Raum setzt das Jüdische Museum Berlin (2018) diese Methode um und reagiert damit z.B. auf aktuelle antisemitische Ausschreitungen in Berlin.

gestalten. Als besonders gelungen sind Projekte zu bewerten, die niedrigschwellig Zugänge zu eigenen Erzählungen ermöglichen, ein gegenwartsrelevantes Thema aufgreifen, Emotionalität wecken und dabei digitale Dimensionen und Möglichkeiten einbeziehen: So will das «Musée imaginaire des migrations» (2017)¹² ein Museum ohne Wände sein, das für alle offensteht, und zugleich eine Plattform für Migrationsgeschichten. Es ist eine digitale Sammlung von realen Lebens- und Migrationsgeschichten.

Strukturen und Professionen

Bisher sind die Aufgaben, die mit partizipativen Projekten verbunden sind, häufig in den Bildungs- und Vermittlungs- oder Veranstaltungsabteilungen der Museen angesiedelt. Oftmals werden die Aufgaben mit freien Mitarbeitenden oder Projektstellen durchgeführt, was Auswirkungen auf die Nachhaltigkeit innerhalb der Institutionen hat. In den seltensten Fällen wird die konsequente Forderung und Umsetzung von Partizipation zur Chefsache erklärt und institutionsübergreifend gefördert respektive diskutiert, was eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen von partizipativen Ansätzen wäre. Partizipation sollte insofern – wie Inklusion oder Qualitätssicherung auch – als Querschnitts- und nicht als Abteilungsaufgabe verstanden werden. Was bedeutet Partizipation hinsichtlich innerinstitutioneller Veränderungsprozesse? Die ernstgemeinte Teilhabe von Besucherinnen und Besuchern an einem Museum hat zwangsläufig Konsequenzen auch auf interne Strukturen und Abläufe, Entscheidungswege, Arbeitsprozesse und Hierarchien, die von jedem Museum, das sich für Teilhabestrukturen entscheidet, individuell geklärt werden müssen.¹³

Partizipation hat Auswirkungen auf das kuratorische Aufgabenspektrum und das Selbstverständnis des Kuratorberufs sowie anderer Tätigkeitsbereiche. Dabei erweitert sich die professionelle Rolle in Partizipationsprojekten hin zu Moderierenden, «Facilitator», «Cultural Heritage Broker» oder «Boundary Spanner» (vgl. Piontek 2017, 421). Dafür braucht es neben Fachwissen die Fähigkeit, eine vertrauensvolle Atmosphäre zu schaffen, sowie Flexibilität, Kommunikationsfähigkeit, hohe Belastbarkeit, ein hohes Mass an Selbstreflexivität und die Fähigkeit zur Selbstkritik. In vielen Fällen werden auch pädagogische, psychologische und sozialarbeitsähnliche Fähigkeiten gefordert. Diese Erkenntnisse führen sodann zu der Frage, welche Aus-

¹² <https://www.mimsuisse.ch> (17.8.2018).

¹³ Vgl. auch den Beitrag von Inés Mateos in diesem Band.

bildung oder Weiterbildungen das Personal mitbringen sollte, das für die Umsetzung von Partizipation zuständig ist.

Partizipation und Ökonomie?

Was sind ökonomische Bedingungen und Effekte von Partizipation? Zum einen betrifft das die Kosten, die durch Partizipation entstehen, zum anderen jedoch auch die Hoffnung auf Kosteneinsparungen, die sich dadurch möglicherweise ergeben. Nicht selten wird Teilhabe an Museen verbunden mit steigendem ehrenamtlichen Einsatz zur Erfüllung von Aufgaben, die nicht mehr vom Stammpersonal geleistet werden. Hier ist zu unterscheiden zwischen den Kernaufgaben einer Einrichtung, die personell entsprechend ausgestattet sein müssen, um den Auftrag eines Museums erfüllen zu können, künstlerischen oder konzeptionellen Beiträgen, die eine Bezahlung erfordern, sowie den inhaltlichen Beiträgen, die sich auf die Bewahrung des kulturellen Erbes beziehen und unentgeltlich zur Verfügung gestellt werden können. Die personellen Anforderungen, die nötig sind, um Teilhabestrukturen umzusetzen, sind erfahrungsgemäss keineswegs gering oder kostensparend. Vielmehr ist der kommunikative Betreuungsaufwand für ernsthafte Teilhabemöglichkeiten hoch und häufig im Vorfeld schwer einzuschätzen. Es handelt sich also um eine Verschiebung oder Erweiterung von Aufgaben in den Kommunikationsbereich und die Öffentlichkeitsarbeit. Gleichzeitig ist mit dem Anspruch an Partizipation die Hoffnung und Erwartung verbunden, Besucherzahlen und Einnahmen zu erhöhen und die Publikumsstruktur langfristig diverser aufzustellen. Hierzu fehlen bislang jedoch aussagekräftige Studien.

Kritik von Partizipation

In den vergangenen Jahren wurden wichtige kritische Beiträge zur Partizipation an Museen und im Rahmen kultureller Bildung vorgelegt, die im Vorfeld von Projektentwicklungen zu berücksichtigen sind: Das betrifft zum einen die Paternalismuskritik – die Frage danach, wer eigentlich wann entscheidet, wer teilhaben darf – zum anderen die Emanzipationskritik. Diese bezieht sich darauf, dass die reine Forderung nach «Mitbestimmen, Mitreden, Mitgestalten» selbst noch keinen emanzipatorischen Wert darstellt, sondern ebenso als kontrollgesellschaftliches Werkzeug zur Unterdrückung von sozialer Abweichung verstanden werden kann (Mörsch 2015, 5).

Dies zeigt sich vor allem in sozialen Netzwerken und einer häufig wenig wertschätzenden und differenzierten Online-Diskussionskultur. Partizipation kann auch dazu beitragen, bereits vorhandene Machtstrukturen zu reproduzieren, anstatt sie zu hinterfragen (vgl. Henkel 2001, 172). Ebenso kritisch ist die Instrumentalisierung von Teilhabe zu betrachten, bei der es um eine möglichst effiziente Projekteinführung geht, statt Communities tatsächlich von Anfang an miteinzubeziehen. Für Nora Sternfeld (2011) liegt der Unterschied zwischen emanzipatorischen und partizipatorischen Modellen der Beteiligung darin, ob Grenzen infrage gestellt werden und veränderlich sind, ob soziale und institutionelle Logiken verhandelbar sind, ob Orte erobert sind, in denen Werte gemacht und Geschichte definiert werden.

Praktische Beispiele für partizipative Projekte sind mittlerweile fast so vielfältig wie die Museumslandschaft selbst und die Diskussion um Methoden und Ansätze ist weit gediehen. Wünschenswert wäre die Arbeit an partizipativen Ansätzen, die emanzipatorische Wirkung haben, kollaboratives Arbeiten fördern und von Anfang an die Möglichkeit zur Mitgestaltung bieten. Deshalb scheint es weiterhin lohnend, gute Methoden zu entwickeln und ernst gemeinte Teilhabestrukturen an Museen zu etablieren.

Literatur

- Bundesamt für Kultur, Bern. 2018. *Taschenstatistik. Kultur in der Schweiz*. <https://www.bak.admin.ch/statistica> (25.4.2019).
- Deutscher Museumsbund e.V. (Hrsg.). 2015. *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*. Berlin: Deutscher Museumsbund.
- Flagmeier, Renate 2011. Partizipativ sammeln – (wie) geht das im Museum? In Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli und Sybille Lichtensteiger (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* (S. 192–202). Bielefeld: transcript.
- Gesser, Susanne; Martin Handschin, Angela Jannelli und Sybille Lichtensteiger (Hrsg.). 2011. *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Henkel, Heiko und Roderick Stirrat. 2001. Participation as Spiritual Duty; Empowerment as Secular Subjection. In Bill Cooke und Uma Kothari (Hrsg.), *Participation: The New Tyranny?* (S. 168–200). London: Zed Books Ltd.
- Historisches Museum Frankfurt. 2018. *Stadtlabor – Sammlungs-Check: Migration partizipativ sammeln*. 7. Oktober 2017–7. Februar 2018: Projektdokumentation. [1. Auflage]. Frankfurt am Main: Henrich Editionen.

- Institut für Museumsforschung. 2017. Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland, *Materialien aus dem Institut für Museumsforschung*, 71. Berlin: Inst. für Museumsforschung.
- Jüdisches Museum Berlin. 2018. *Rapid-Response-Vitrine*. <https://www.jmberlin.de/rapid-response-vitrine> (17.8.2018).
- Mandel, Birgit (Hrsg.). 2016. *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: transcript.
- Mörsch, Carmen. 2015. «Störungen haben Vorrang.» *Metareflexivität als Arbeitsprinzip für die künstlerisch-educative Arbeit in Schulen*. <http://publikation.kulturagenten-programm.de/detailansicht.html?document=153> (1.6.2018).
- Piontek, Anja. 2017. *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*. Bielefeld: transcript.
- Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. <http://www.participatorymuseum.org/> (1.6.2018).
- Sternfeld, Nora. 2011. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum. In Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli und Sybille Lichtensteiger (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* (S. 119–126). Bielefeld: transcript.
- Victoria and Albert Museum. 2018. *Rapid response collecting*. <https://www.vam.ac.uk/collections/rapid-response-collecting> (1.6.2018).
- Ziese, Maren; Gritschke, Caroline (Hrsg.). 2016. *Geflüchtete und kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*. Bielefeld: transcript.
- Vergo, Peter (Hrsg.). 1989: *The new museology*. London.

Unter dem Begriff der «Partizipation» ist kulturelle Teilhabe in der Kunst in den letzten Jahren rege praktiziert und ebenso intensiv und kontrovers darüber diskutiert worden. Den ausgesprochen vielfältigen partizipativen Kunstinitiativen wird häufig vorgeworfen, die Beteiligten nicht gleichberechtigt und in nachhaltiger Weise in die Aktivitäten einzubinden. Ein Einblick in partizipative Strategien von Schweizer Künstlerinnen und Künstlern (u.a. Marina Belobrovaja, Haus am Gern, Bblackboxx) der letzten zwanzig Jahre zeigt aber ein weit differenziertes Bild und eine meist sehr gezielte Adressierung der Öffentlichkeit. Die Attraktivität dieser Arbeitsweise findet sich auch in der Verwaltung, die ihrerseits partizipative Projekte lanciert, etwa im Rahmen von Quartier- oder Stadtteilentwicklungen.

La «participation» telle qu'il faut la comprendre dans le concept de participation culturelle a été largement mise en pratique ces dernières années dans le domaine de l'art, où elle a aussi donné lieu à de nombreuses discussions et controverses. Malgré leur diversité, on reproche souvent aux initiatives artistiques participatives de ne pas traiter les participants comme des égaux et de ne pas les intégrer de manière durable aux activités. Un regard sur les stratégies participatives de créateurs et de créatrices suisses (en particulier Marina Belobrovaja, Haus am Gern, Bblackboxx) au cours des vingt dernières années permet cependant de dresser une image bien plus différenciée et de voir qu'ils s'adressent souvent très directement au grand public. Cette approche est également attractive au niveau de l'administration, qui lance elle aussi des projets participatifs, notamment dans le cadre du développement urbain et de quartiers.

Negli ultimi anni la partecipazione culturale è stata assiduamente praticata nell'arte e altrettanto intenso e controverso è stato il dibattito che ha suscitato. Le iniziative artistiche basate sulla partecipazione, decisamente eterogenee, vengono sovente rimproverate di non coinvolgere i partecipanti in modo paritario e duraturo. Uno sguardo ad alcune strategie partecipative di artiste e artisti svizzeri (tra cui Marina Belobrovaja, Haus am Gern, Bblackboxx) degli ultimi due decenni mostra tuttavia un'immagine molto più differenziata e un coinvolgimento del pubblico il più delle volte finalizzato. L'attrattiva di questo metodo di lavoro è riscontrabile anche nell'amministrazione, che lancia a sua volta progetti partecipativi, per esempio nel quadro dello sviluppo di singoli quartieri o zone urbane.

Zwischen Trend und Aufrichtigkeit

Teilhabe in der Kunst

Rachel Mader

Ist im Feld der Kunst von «kultureller Teilhabe» die Rede, wird dafür in aller Regel der Begriff «Partizipation» benutzt. Unter diesem Stichwort sind in den letzten zwei Jahrzehnten nicht nur eine wachsende Anzahl künstlerischer Projekte in unterschiedlichsten Konstellationen durchgeführt worden. Auch haben sich ausgehend davon intensive Diskussionen darüber entzündet, was künstlerische Partizipation ausmacht, welche Versprechen sie beinhaltet, ob sie diese einzulösen im Stande ist, wie sie dabei vorgeht oder auch wie sie sich von verwandten Vorgehen wie der sozio-kulturellen Animation unterscheidet. Trotz vielfältiger Klärungsversuche besteht hinsichtlich der angesprochenen Themen weiterhin wenig Klarheit. Vielmehr erweisen sie sich als anhaltend umstritten: vorgeworfen wird den Kunstschaaffenden wahlweise theoretische Unschärfe, praktische Unbeholfenheit, fehlende Nachhaltigkeit oder auch die Instrumentalisierung der jeweiligen Zielgruppen, die sie bloss zu Gunsten ihrer eigenen Karriere in trendige Partizipationsprojekte einbinden würden. Diese Kontroversen sind Ausdruck jener Problematiken, mit denen sich partizipative Kunst zeit ihres Bestehens konfrontiert sieht. Ihr Ausgreifen auf gesellschaftliche oder politische Sphären stellt nicht nur die künstlerische Praxis selbst, sondern auch die Kritik vor grundsätzliche Herausforderungen. Der «social turn» in den Künsten habe, so die britische Kunstwissenschaftlerin Claire Bishop, zu einem «ethical turn» in der Rezeption geführt. Partizipative Kunstprojekte würden nicht auf Basis künstlerischer Kriterien beurteilt, sondern gemäss eines ethisch-moralischen Wertekanons, also etwa danach, ob der Einbezug von Nicht-Kunstschaaffenden deren Bedürfnissen entsprechend sei oder eben nicht (Bishop 2006, 180).

Die andauernden Schwierigkeiten, partizipative Kunstpraktiken zu besprechen und zu beurteilen, ist erstaunlich und verständlich zugleich, ist sie doch Produkt der komplexen Entstehungsgeschichte dieser künstlerischen Tendenz. Deren Anfänge werden je nach Einschätzung bei Duchamp (Wege 2002, 236), in den interaktiven und performativen Gesten der 1960er Jahren (Kravagna 1998, 31 f.) oder auch bei den vorerst vor allem in den USA der späten 1980er Jahre auftretenden aktivistisch mo-

tivierten Praktiken (Lacy 1995) gefunden. Den Ursprungsmomenten entsprechend vielfältig sind die mit dem partizipativen Vorgehen verbundenen Absichten: Sie nähren sich ebenso an einer Kritik am traditionellen, objektbehafteten Werkbegriff und dem dagegen sich formierenden Interesse an Prozessen und Interaktionen, wie am Versuch, die gesellschaftliche Relevanz von Kunst zu aktivieren. Oder unternehmen es ganz generell, dem elitären Kunstverständnis entgegen zu wirken, etwa indem sogenannten kunstferne Bevölkerungskreise explizit angesprochen und einbezogen werden.

Im internationalen Kontext gingen die Impulse für partizipative Praktiken meist von den Kunschtschaffenden aus. Einzig in Grossbritannien wurden derlei Bestrebungen bereits ab den 1970er Jahren auch mit staatlichen Fördermitteln unterstützt (Bishop 2012, 178f.) und sehr früh in Kunstinstitutionen integriert.¹ Das mag mit Grund sein für die höchst ausdifferenzierten partizipativen Praktiken und deren prominenten Stellenwert in der britischen Kulturpolitik, der seinerseits seit einigen Jahren als ausgesprochen problematisch eingestuft wird. Das politische Interesse an sozial interagierenden Kunstformen, so die Kritikerinnen und Kritiker, delegiere Aufgaben, die eigentlich von der Politik gelöst werden sollen in Form eines «soft social engineering» an die Kunst (Bishop 2012, 5). Die Popularität der «relational aesthetics», wie sie der französische Kurator Nicolas Bourriaud 1996 in der gleichnamigen Publikation als Kennzeichen dieser künstlerischen Tendenzen folgenreich postuliert hat, erfuhr aber auch im Feld der Kunst eine kritische Rezeption und wurde etwas abschätzig als «Sozio-Chic» (Kravagna 1998, 30) betitelt.

Das komplexe Spannungsfeld von kritischen Intentionen seitens der Kunschtschaffenden, Verwertungsinteressen der Politik und dem Hype im Kunstbetrieb haben zu einer Intensivierung der Debatten rund um partizipative Kunst geführt. Nicht nur wird darüber gestritten, mit welchen Kriterien eine adäquate Beurteilung derartiger Kunstformen vorgenommen werden kann. Wenig erstaunlich finden sich auch immer wieder Versuche, partizipative Vorgehen mittels Typologien zu systematisieren (dazu u. a. Kravagna 1998, Feldhoff 2016, Glauner 2016) oder alternative Begriffe dafür zu finden, so jüngst etwa Kollaboration (Terkessidis 2015) oder Komplizen-

1 So verfügte etwa die im Osten Londons situierte Whitechapel Art Gallery bereits in den 1970er Jahren einen sogenannten «Community Officer», der dafür zuständig war, Projekte mit den hauptsächlich in dieser Wohngegend ansässigen Bevölkerungsgruppen aus Pakistan, Indien und Bangladesch zu entwickeln. Diese Aktivitäten zielten ebenso auf eine Öffnung des Museums wie auf eine Aktivierung der kulturellen Betätigung dieser Gruppen. Entsprechend fanden die Veranstaltungen sowohl in der Whitechapel Art Gallery selbst als auch in Quartier-Lokalitäten statt.

schaft (Ziemer 2013).² Diese Systematisierungen erweisen sich meist nur bedingt als hilfreich, liegt das Potenzial künstlerischer Partizipation doch gerade darin, durch kreative Strategien festgefahrene Verfahren aufzubrechen. Bei den nachfolgend vorgestellten Projekten werden darum diejenigen Aspekte hervorgehoben, mit denen die Spezifik hinsichtlich des Einbezugs von Teilnehmenden, des gewählten Vorgehens und der damit verbundenen Absichten aufgezeigt werden können.

Partizipative Kunstprojekte in der Schweiz

In der Kunstszene der Schweiz sind partizipative Praktiken mittlerweile in vielfältiger Weise anzutreffen, wenn sich das Phänomen hier auch eher spät, nämlich gegen Ende der 1990er Jahre zu etablieren begann. Geschah dies vorerst hauptsächlich in selbstorganisierten Kontexten, so bemühen sich in jüngerer Zeit auch private und öffentliche Institutionen, dieser Kunstform angemessene Fördermechanismen zu entwickeln. Diese beschränken sich keineswegs nur auf die Förderung entsprechender Projekteingaben. Zunehmend finden sich Initiativen, in die partizipative Kunstprojekte etwa zu Zwecken der Stadt- oder Quartierentwicklung einbezogen werden (u. a. Kunstplätze in der Stadt Bern oder AG Kunst-im-öffentlichen Raum-Projekte in der Stadt Zürich). Zielen diese Projekte der politischen Agenda auf städtische Perimeter (meist bestehende Quartiere oder in Entwicklung stehende Stadtteile), so wählen Kunstschaaffende ihre Zielgruppe meist in enger Abstimmung mit der von ihnen gewählten Thematik, dies auch dann, wenn diese sehr breit gefasst ist.

So richtete sich die Aktion *Öffentliche Abschiebung*, die von der Künstlerin Marina Belobrovaja 2007 auf dem Helvetiaplatz in Zürich durchgeführt wurde, wenn auch in sehr allgemeiner Weise, an Passantinnen und Passanten. Gerade damit nahm sie aber den Anspruch an demokratischer Mitsprache in politischen Entscheidungsprozessen in einer provokativen Weise wörtlich (Bild 1). Belobrovajas Aufenthaltsgenehmigung lief am 21. August 2007 ab, ihr Anliegen in diesem Projekt also real. Während einer Woche positionierte sie sich mit einem Bus, in dem ihr gesamtes Hab und Gut verstaut war, auf dem zentral in der Stadt Zürich gelegenen Helvetiaplatz und forderte die Vorbeigehenden auf, sie auszuschaffen und damit ihre Pflicht als Staatsbürgerin oder -bürger zu tun. Letztlich machte niemand ernst; die Passantinnen und Passanten kamen durch das Setting aber in die ungemütliche Lage, sich für Belobrovaja und damit gegen das Gesetz – oder für eine übergeordnete abstrakte Regelung

2 Siehe auch die Beiträge von Mark Terkessidis und Geza Ziemer in diesem Band.



Bild 1: Marina Belobrovaja, Öffentliche Abschiebung, Helvetiaplatz Zürich, 2007.
Foto: © Marina Belobrovaja.

und gegen die Aufenthaltsberechtigung der vor ihnen stehenden Person aussprechen zu müssen.³

Mit ihrem fahrbaren Pop-Up *Café des Visions* (Bild 2) wendet sich Anna Graber zwar ebenfalls an eine vorerst wenig spezifizierte Öffentlichkeit. Durch persönliche Anrede lädt sie ihre Gäste zu Gesprächen ein, in denen sie Wünsche dazu äussern können, wie sie den sie umgebenden öffentlichen Raum gerne nutzen würden. Die während ihrer meist mehrtägigen Aufenthalte gesammelten Vorstellungen bereitet Graber in Mappings auf. Diese übergibt sie an die Verantwortlichen in den städtischen Verwaltungen, auf deren Einladung sie ihr mobiles Café jeweils installiert. Das rege Interesse am Projekt sowohl seitens der Behörden als auch der jeweiligen Besucherinnen und Besucher liegt genau in der ungewohnten und äusserst zugänglichen

³ Eine Dokumentation der Arbeit mit Videoausschnitten zu einzelnen Begegnungen mit Passantinnen und Passanten findet sich auf der Website der Künstlerin: <http://www.marinelobrovaja.ch/oeffentliche-abschiebung.html> (10.8.2018).



Bild 2: Anna Graber, Café des Visions, Mapping Seestadt Aspern 2015. Foto: © Anna Graber.

Plattform, welche die Künstlerin für den Austausch zur Verfügung stellt.⁴ Stehen diese Projekte mit ihrem demokratischen Impetus im und für den öffentlichen Raum in der Tradition der New Genre Public Art (Lacy 1995), so finden sich auch zahlreiche partizipative Projekte, die eine konkrete und eingegrenzte Zielgruppe adressieren: In zahlreichen Projekten von Hanswalter Graf sind dies bestehende Einheiten wie Schulklassen;⁵ in den Arbeiten der Zwillingbrüder Riklin (Atelier für Sonderaufgaben) sind es geographische Perimeter wie Quartiere, Städte oder Gemeinden;⁶ oder die Gruppen werden über soziale Kategorien gefasst, wie im Projekt von *Haus am Gern*: Migrantische Jugendliche haben unter Anleitung des Künstlerduos den Schweizer Bundesrat genau angeschaut, besucht und mit von ihnen erfundenen Departementen schliesslich testweise neu gebildet (Bilder 3 und 4).⁷

4 Weitere Informationen zum Café des Visions finden sich auf der Projektwebsite: https://www.cafe-des-visions.ch/?page_id=728 (10.8.2018).

5 <http://www.hanswaltergraf.ch/> (10.8.2018).

6 https://www.sonderaufgaben.ch/index_start.html (10.8.2018).

7 <http://www.kidswest.ch/> (10.8.2018).



Bild 3a: Der Kidswestbundesrat 2009, ein Projekt von Haus am Gern (Vorderseite). Foto: © Michael Stahl.

							
							
Bundespräsident	Vizepräsidentin des Bundesrates						
Hans-Rudolf Merz	Doris Leuthard	Moritz Leuenberger	Pascal Couchepin	Micheline Calmy-Rey	Eveline Widmer-Schlumpf	Ueli Maurer	Corina Casanova
Finanzdepartement	Volkswirtschaftsdepartement	Departement für Umwelt, Verkehr, Energie und Kommunikation	Département de l'intérieur	Département des affaires étrangères	Justiz- und Polizeidepartement	Departement für Verteidigung, Bevölkerungsschutz und Sport	
Bundesrat seit 2004	Bundesrätin seit 2006	Bundesrat seit 1995	Conseiller fédéral depuis 1998	Conseillère fédérale depuis 2003	Bundesrätin seit 2008	Bundesrat seit 2009	Bundeskanzlerin seit 2008
FDP: Die Liberalen	Christlichdemokratische Volkspartei	Sozialdemokratische Partei	PLR: Les Libéraux-Radicaux	Parti socialiste	Bürgerlich-Demokratische Partei	Schweizerische Volkspartei	
 Schweizerische Eidgenossenschaft Confédération suisse Confederazione Svizzera Confederaziun svizra		Bundesrat Conseil fédéral Consiglio federale Cussegl federal		2009			

Foto und Konzept: Michael Stahl, Chawal B. Büren; Salsard AG, Bern






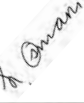











							
							
Bundespräsident	Vizepräsidentin des Bundesrates						
Bimi Lajq	Selina Antipan	Ihab Atta	Marigona Gashi	Alberta Berisha	Sasime Osmani	Sheila Perchiacca	Sumudu Taniya Ranasinghe
Gelddepartement	Tierdepartement	Informatikdepartement	Departement für Sport	Kunstdepartement	Departement für Lesen, Schreiben und Reden	Kommunikations- und Auslandsbesuchdepartement	Bundeskanzlerin
10.2.1997 Kosovo	18.7.1997 Chile	7.9.1996 Eritrea	28.11.1995 Kosovo	14.5.2000 Kosovo	17.9.1998 Albaner/in/ Mazedonien	30.11.1996 Italien	19.5.1999 Schweiz, Sri Lanka
 Eine Haus am Gern Aktion für Kidswest www.kidswest.ch www.hausamgern.ch		Kidswest-Bundesrat realisiert nach der offiziellen Version des Bundesratsfotos		2009			

Foto und Konzept: Michael Stahl, Chawal B. Büren; Salsard AG, Bern

Bild 3b: Der Kidswestbundesrat 2009, ein Projekt von Haus am Gern (Rückseite). Foto: © Michael Stahl.

Genau wegen der Kriterien, mit denen spezifische Zielgruppen festgelegt und adressiert werden, erfahren partizipative Kunstprojekte teils harsche Kritik. So werden Thomas Hirschhorns *Monument*-Projekte, die jeweils einer aus seiner Sicht wichtigen Persönlichkeit wie Ingeborg Bachmann, Antonio Gramsci oder, wie jüngst in Biel, Robert Walser gewidmet sind, etwa dafür kritisiert, dass der Künstler dabei explizit randständige Personen involviert. Dieser Einbezug sozial benachteiligter Menschen sei, so Kritikerinnen und Kritiker, wenig nachhaltig, resultierten sie doch kaum je in eigentlich notwendige strukturellen Veränderungen. Befürworterinnen und Befürworter von Hirschhorns Projekten anerkennen dagegen den anhaltenden Einsatz des Künstlers für ein «nicht-exklusives» (Hirschhorn) Publikum. Sie sehen darin ein Potenzial, die in der Hochkultur verhaftete Kunstproduktion breiteren Kreisen zugänglich zu machen, sie gar an deren Ausgestaltung – sei es auch unter Anleitung eines Künstlers – teilhaben zu lassen.

Mit dieser Spannung sah sich das von der Künstlerin Almut Rembges initiierte Projekt *Bblackboxx* in verschärfter Manier konfrontiert. Während mehrerer Jahren (2007–2015) nutzte sie einen leerstehenden Kiosk, der in einem Naherholungsgebiet am Rand von Basel und in unmittelbarer Nähe eines Empfangs- und Verfahrenszentrums für Asylsuchende stationiert war. Mit ihren Initiativen wollte sie Kontakte zwischen den heterogenen Nutzenden dieses Areals ermöglichen oder gar anregen. Das Gebäude des Kiosks diente als Basisstation, von dem aus Interessierte – dazu zählten nebst Künstlerinnen und Künstlern, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern vor allem auch Aktivistinnen und Aktivisten sowie die Asylsuchenden selbst – Projekte lancieren konnten. So wurde etwa als Reaktion auf die Bedürfnisse der migrantischen Anwohnenden 2008 ein sogenannter *Picture Service* veranlasst. Den Asylsuchenden wurden Einwegkameras zur Verfügung gestellt, mit denen sie Fotografien für die in ihrer Heimat Zurückgebliebenen machen konnten. Daneben wurden die Bilder als Projektionen auf den Wänden des Kiosks einem breiten Publikum gezeigt. Einladungen zur Präsentation dieses Projektes in Kunstkontext wurden abgelehnt, da insbesondere Almut Rembges um das politische Gewicht ihrer Initiative fürchtete, sollte dieses vorwiegend als Kunstprojekt rezipiert werden.⁸

Eine kritische Auseinandersetzung mit den Parametern des traditionellen Kunstsystems ist den meisten partizipativ angelegten Kunstinitiativen eigen. Dies ist häufig eine Folge der Absicht, den Kreis des Publikums zu erweitern und die exklusiven Institutionen der Hochkultur zu öffnen. Mit einem gezielten Hacking der

8 Die während der Laufzeit des Projektes betriebene Website www.bblackboxx.ch ist nicht mehr aktiv, eine Diskussion der Aktivitäten mit Involvierten findet sich bei Belobrovaja 2018.

Zürcher Oper trug die *!Mediengruppe Bitnik* dieser Kritik Rechnung: inkognito verwanzten sie den Aufführungssaal und ermöglichten so eine Übermittlung der Oper an individuelle, mittels Zufallsgenerator ausgewählte Zürcher Haushalte. Diese wurden über ihre Telefone kontaktiert und erhielten die Oper gleich einem «home-delivery-service»⁹ über diesen Kanal kostenlos abgespielt.

Kooperationen im Auftrag

In jüngeren Jahren mehren sich partizipative Initiativen, die von Behörden in unterschiedlichster Weise begleitet und unterstützt oder vereinzelt gar angeregt oder in Auftrag gegeben wurden. In den allermeisten Fällen ist das Engagement der offiziellen Stellen verbunden mit dem Interesse nach einer Belebung oder zumindest Thematisierung des öffentlichen Raums, die lancierten Projekte werden daher häufig unter der Wendung «Kunst im öffentlichen Raum» subsumiert und mit entsprechenden Finanzmitteln zumindest teilweise mitgetragen. Das vorerst von Franz Krähenbühl und Sibylle Heiniger initiierte Projekt *transform* wurde anlässlich seiner 6. Ausgabe über den Fonds Hauptstadtprojekt in enger Kooperation mit der Quartierbevölkerung von Bern-Holligen umgesetzt. Zentraler Bestandteil des Vorgehens war dabei eine Jury mit Anwohnerinnen und Anwohnern, die sowohl über die Auswahl der zum Wettbewerb eingeladenen Kunstschaftenden als auch über das schliesslich im Sommer 2017 realisierte Projekt *Die Säulenheiligen von Holligen* von Tom Kummer entschieden.¹⁰ Ein vergleichbares Vorgehen wurde für die 2018 durch die Stadt Bern initiierten *Kunstplätze* ausgewählt: In enger Zusammenarbeit mit je unterschiedlichen Quartieren werden temporäre und ortsspezifische Kunstwerke realisiert, durch welche die Bevölkerung zu einer Auseinandersetzung mit ihrem Umfeld eingeladen wird. Die zwischen 1999 und 2010 von Daniel Baumann in Basel kuratierte *Kunsttangente* sollte zwar die Quartierbevölkerung entlang des neu entstehenden Autobahnzubringers ebenfalls aktiv in den Stadtentwicklungsprozess einbeziehen. Die Kunstprojekte bezogen sich am Ende zwar auf den jeweiligen Ort, die Anwohnenden wurden darin aber lediglich als Publikum angesprochen. Mittlerweile involvieren zahlreiche Städte und Gemeinden Kunstschaftende in die Entwicklung öffentlicher Räume, was zu ei-

9 Der Heimlieferservice war das erklärte Anliegen von Bitnik, da so die Hochkunst in niederschwelliger Weise zu den Menschen gebracht wurde. Eine Projektbeschreibung findet sich auf der Website der Gruppe: <https://www.bitnik.org/o/> (10.8.2018).

10 Zu *transform* und der Versuchsanordnung 6 vgl. <http://transform.bz/info/unterstuetzung/> (10.8.2018).

ner Bereicherung der Diskussion, jedoch ebenfalls zu einer Komplexitätssteigerung der Situationen geführt hat und nicht selten zu internen oder auch öffentlichen Kontroversen führt. Eine produktive Reaktion auf das Bedürfnis nach einem öffentlichen Dialog über die Nutzung städtischen Lebensraums unternimmt das Projekt *Pavillon*, das in einem von der Stadt zur Verfügung gestellten ehemaligen Ticketcorner beheimatet ist und von einer breiten Trägerschaft aus Kunst und Kultur betrieben wird.¹¹ Die darin hör- und sichtbare Mehrstimmigkeit strebt eine möglichst umfassende Partizipation an. Basis davon ist das Zusammenspiel von selbstorganisierten Initiativen und städtischer Unterstützung.

Partizipative Kunst hat sich in der Schweiz mittlerweile, trotz anfänglichem Zögern, etabliert und hat einen hohen Grad an Heterogenität und Innovation erlangt. Die Initiativen seitens der öffentlichen Hand zeugen nicht nur von der Anerkennung dieses Vorgehens, sondern auch vom Potenzial, das ihnen mittlerweile von unterschiedlichster Seite zugestanden wird. Weiterhin eine Herausforderung stellt partizipative Kunst für traditionelle Institutionen, vor allem in Bezug auf die Sammeltätigkeit, sowie private Förderinnen und Förderer dar, die sich bis anhin kaum für entsprechende Projekte eingesetzt haben.

Literatur

- Belobrovaja, Marina. 2018. *Das ungute Gefühl auf der richtigen Seite zu stehen*. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Bishop, Claire. 2006. The social turn: collaborations and its discontents. *Artforum* February: 178–183.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Feldhoff, Silke. 2016. *Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik*. Bielefeld: transcript.
- Glauner, Glauner. 2016. Get involved! Einführung. *Kunstforum International* 240: 30–55.
- Kravagna, Christian. 1998. Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Kunst. In Babias Marius und Könneke Achim (Hrsg.), *Die Kunst des Öffentlichen* (S. 28–47), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.
- Lacy, Suzanne. 1996. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Terkessidis, Mark. 2015. *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.
- Wege, Astrid. 2002. Partizipation. In Butin, Hubertus (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont.
- Ziemer, Gesa. 2013. *Komplizenschaft: neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld: transcript.

¹¹ <http://pavillon.org/> (10.8.2018).

Die Autorinnen des Beitrags stellen einige Anhaltspunkte vor für die Stärkung der kulturellen Teilhabe der Bevölkerung im Bereich Film. Die Thematik wurde in der Sekundärliteratur und in der Branche bisher kaum berücksichtigt. Als Mittel zur konkreten Umsetzung der kulturellen Teilhabe – wie sie durch das Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs definiert wird – im Filmbereich wird eine Herangehensweise verfolgt, die vom Konzept der Erfahrung ausgeht, das von der pragmatischen Philosophie der Ästhetik entwickelt wurde. Bevor kulturelle Teilhabe stattfinden kann, müssen Voraussetzungen geschaffen werden, die es Einzelnen ermöglichen, ästhetische Erfahrungen und Entdeckungen zu machen, die ihren Bezug zur Welt verändern. Bedingungen dafür sind einerseits Zugänglichkeit und andererseits Austausch und Dialog. Von diesem Blickpunkt ausgehend, befassen sich die Autorinnen mit verschiedenen in der Schweiz existierenden Praktiken und bringen Vorschläge ein, wie man diese weiterentwickeln könnte.

Les deux autrices de cette contribution proposent quelques jalons pour le renforcement de la participation culturelle de la population dans le domaine du cinéma, sujet encore peu traité dans la littérature et par la branche. Comme outil pour concrétiser la participation culturelle telle que définie dans la position du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national dans le domaine du cinéma, elles utilisent la conception de l'expérience décrite par le courant du pragmatisme en philosophie de l'esthétique. Afin qu'il y ait participation culturelle, il est nécessaire de créer les conditions dans lesquelles les individus peuvent vivre des expériences esthétiques et les conduire ainsi à faire de découvertes qui peuvent transformer leur rapport au monde. Ces conditions sont l'accessibilité d'une part, l'échange et le dialogue d'autre part. Les autrices abordent sous cet angle différentes pratiques existant en Suisse et proposent des pistes pour les développer.

Il contributo propone alcuni approcci per rafforzare la partecipazione culturale in ambito cinematografico, tematica ancora poco sentita e poco presente nella letteratura e nel settore. Per attuare la partecipazione culturale come definita nella posizione del gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale in quest'ambito, le autrici introducono il concetto di esperienza ripreso dalla corrente pragmatica della filosofia estetica. Sulla base di questo concetto, la partecipazione culturale può essere realizzata solo se vengono creati i presupposti che permettono agli individui di fare esperienze e scoperte estetiche che cambiano la loro concezione del mondo. Questi presupposti sono, da un lato, l'accessibilità e, dall'altro, lo scambio e il dialogo. Il contributo analizza da questo punto di vista diverse pratiche già presenti in Svizzera e propone nuove vie da seguire.

Participer à la culture cinématographique

Comment impliquer les publics

Cécilia Bovet et Sarah Studer

Dans cette contribution, nous allons aborder la question de la participation culturelle et du cinéma. À notre connaissance, il n'existe pas encore de publication centrée sur cette problématique. La participation culturelle est en effet encore peu discutée dans le milieu du cinéma et nous proposerons dès lors quelques jalons afin d'initier une réflexion autour de l'inclusion des publics dans les initiatives cinématographiques. Pour cela, nous nous focaliserons sur l'expérience des spectatrices et spectateurs, à la fois individuelle et collective, dans les salles de cinéma.

L'expérience esthétique comme outil de la participation culturelle

Pour décrire cette expérience, nous nous référons au courant du pragmatisme en philosophie de l'esthétique¹, qui considère que tout art est une expérience et dont les figures principales sont John Dewey, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Pour eux, l'expérience esthétique comprend autant le fait de créer que de recevoir une œuvre (Dewey 2014 ; De Jonckheere 2011 : 56). L'art est envisagé comme une expérience que tout le monde peut vivre, et non dans une perspective élitiste où seule une frange de la population *comprendrait* l'art. De même, « l'art reconnu, présenté dans les musées, ne peut être distingué de l'art dit « populaire », ou de l'art de la rue » (De Jonckheere 2011 : 57). L'expérience artistique dépasse notre relation aux œuvres d'art extérieures, elle est un *rapport à nous-mêmes et au monde extérieur*. Elle relie, par l'intermédiaire de l'œuvre, l'artiste, l'individu qui la reçoit et le contexte culturel et social dans lequel celui-ci est inscrit. Enfin, elle nous permettrait d'atteindre la sensation de l'unité de l'existence, à l'origine du sentiment de plénitude (Dewey 2014).

1 Nous ne pourrions aborder ici que certaines idées qui concernent l'expérience esthétique.

Nous considérons cette conception de l'expérience comme un outil pour concrétiser dans le domaine du cinéma l'objectif de la politique culturelle telle qu'elle est définie par le groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national :

La politique culturelle doit [...] prendre en considération l'ensemble de la population et le vivre ensemble. La politique culturelle doit chercher à toucher et à impliquer le plus grand nombre de groupes de population. (DCN 2015)

Selon le Message culture 2016–2020 du Conseil fédéral, la participation culturelle est un « continuum englobant la réception par le public, la participation interactive et la pratique artistique active » (Message culture 2016–2020). Cette formulation ne laisse sous-entendre aucune hiérarchie entre les différents types de participation culturelle. Néanmoins, si l'on observe les projets de cinéma soutenus par l'OFC dans le cadre de l'encouragement à la participation culturelle, on remarque que les initiatives favorisant la création de films sont particulièrement encouragées².

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, il existe une pluralité de moyens permettant la participation culturelle au cinéma. Il nous semble donc capital de ne pas les appréhender de manière dichotomique et hiérarchique. En cela, nous rejoignons Isabelle Moroni lorsqu'elle affirme :

Nous pouvons être très engagés émotionnellement à l'écoute d'un concert, en visionnant un film ou encore une pièce de théâtre. De même, nous pouvons jouer au piano, déclamer une scène, contribuer à un dispositif artistique avec passivité, sans investissement ni implication personnelle et émotionnelle. (Moroni 2016 : 25)

Selon cette approche, il nous apparaît dès lors nécessaire de valoriser la diversité des expériences et des contenus qui permettent à chacune et chacun de vivre l'expérience de la salle de cinéma sans présupposer de bonnes ou de mauvaises pratiques.

2 En 2016, *Filmkids goes cinema* a été soutenu pour son projet offrant la possibilité à des adolescentes et adolescents de réaliser un film. En 2017, *Viele sind wir*, qui permet aux jeunes femmes dans le besoin de la Mädchenhaus d'évoquer et valoriser leurs parcours à travers la réalisation d'un film, a été sélectionné. Le Festival Ciné Jeunesse suisse qui promeut la réalisation de la jeunesse du pays a, quant à lui, été sélectionné en 2016 et 2017.

Favoriser la participation culturelle au cinéma

Nous allons maintenant aborder différentes pratiques permettant de favoriser la participation culturelle dans le champ du cinéma. Si l'on se réfère à nouveau à la notion d'expérience telle qu'elle est entendue par le pragmatisme en philosophie, on peut avancer que pour qu'il y ait participation culturelle³, il faut alors créer des conditions dans lesquelles les individus peuvent vivre des expériences esthétiques et les conduire ainsi à faire des découvertes qui peuvent transformer leur rapport au monde (De Jonckheere 2011). Ces conditions sont : l'accessibilité d'une part, l'échange et le dialogue d'autre part.

1. Accessibilité : Si le cinéma est un art qui s'adresse à une large couche de la population, son accès peut parfois être limité par certains facteurs : le manque de lieu de cinéma ou de diversité de programmation cinématographique (peu de salles de cinéma hors des centres urbains), le prix (pour les personnes en situation de précarité), l'accès physique (pour différents types de publics dits « empêchés »⁴).

Il existe déjà un certain nombre d'excellentes initiatives qui visent à favoriser l'accès au cinéma (projections pour les écoles, cinémas itinérants, cartes donnant accès à des billets à prix réduit, aménagements et propositions pour les publics empêchés : projeter des films dans des institutions pour personnes âgées, dans des lieux de détention). Notre constat est que pour que ces initiatives rencontrent véritablement leur public, il est nécessaire qu'elles s'ancrent dans le contexte local. Ceci s'accomplit lorsque les actrices et acteurs culturels mettent en place des collaborations solides avec le tissu associatif et institutionnel. Il peut s'agir par exemple de coopérer étroitement avec le corps enseignant et leurs directions, avec des institutions pour personnes âgées ou handicapées, des organisations sociales ou encore des associations actives dans les milieux de la migration.

Ces collaborations permettent tout d'abord l'accès des publics au cinéma, en éliminant certains obstacles physiques, financiers ou géographiques, mais elles entraînent aussi un renforcement du lien social et du vivre ensemble à travers le ciné-

3 Claude De Jonckheere parle ici de la médiation culturelle, qui est un des domaines de la participation culturelle. Nous avons choisi d'étendre cette position à la participation dans son ensemble.

4 Terme utilisé principalement dans les bibliothèques et services de documentation pour décrire des personnes privées de la totalité des services offerts par une bibliothèque du fait d'un handicap (mobilité réduite, cécité, etc.) ou d'une impossibilité à se déplacer (personnes hospitalisées, incarcérées, etc.).



Depuis plusieurs années, des résident-e-s d'EMS assistent aux projections du FIFF, ici en 2018.
© FIFF/Yoann Corthésy.



Dans le cadre de la tournée 2017 du cinéma itinérant Roadmovie, l'équipe du film MA VIE DE COURGETTE présente au public d'Evionnaz VS les marionnettes utilisées lors du tournage.
© Roadmovie/Ruedi Flück.

ma, qui a la spécificité de proposer, au moment où la salle devient obscure, une expérience esthétique commune. En tant que connaisseuses et connaisseurs du contexte et des publics, il convient de considérer ces partenaires comme jouant un rôle à part entière dans le processus d'élaboration, et pas uniquement comme des moyens de diffusion.

2. Échange et dialogue : Le cinéma dispose de son propre langage afin de raconter des histoires et faire vivre des émotions au public (Aumont et al. 2008 : 111). Alors que dans la littérature, l'expression verbale représente l'unique élément formel, le cinéma possède différents moyens pour créer un récit constitué d'images et de sons. Lorsqu'on regarde un film en salle, on ne pense pas forcément à la construction du récit, on est happé par l'histoire représentée. C'est l'interaction de ces outils audiovisuels qui produit un effet d'ensemble complexe pour la spectatrice et le spectateur et brouille les frontières entre réalité et univers du film (Aumont et Marie 2016 : 54–55). Pouvoir décortiquer le langage du cinéma permet non seulement de comprendre comment les films sont construits, mais également de découvrir d'autres réalités et d'échanger des points de vue en participant au débat.

Dans la pratique, il existe différentes initiatives qui rendent possible le dialogue et l'échange sur ces questions de langage cinématographique. La première est celle où une personnalité du cinéma et/ou une médiatrice ou médiateur culturel vient rencontrer le public pour lui donner des clés de lecture (importance de la musique, du cadrage et de l'écriture, etc). Ces rencontres peuvent s'opérer directement en salle, avant ou après la projection ou peuvent s'imaginer dans un autre contexte (classes, salle de conférence, etc.).

La seconde consiste en des comités de programmation ou des ciné-clubs composés de personnes qui ne sont pas forcément des spécialistes. De par son côté industriel et très accessible, le cinéma bénéficie d'une très large audience médiatique et il est de ce fait fortement désacralisé. Il est dès lors aisé de donner son avis sur ce qu'on a vu et ressenti.

Ensuite, les initiatives qui offrent du matériel pédagogique aux partenaires en contact avec différents publics (corps enseignant, animatrice et animateur socioculturel) afin d'avoir des outils nécessaires pour analyser un film et mener le débat.

Finalement, il est également possible de promouvoir les échanges autour de l'expérience du cinéma en encourageant la création de films par tout un chacun. Si les moyens techniques nécessaires pour filmer et monter ont longtemps rendu la pratique amateuriale complexe (par rapport au théâtre ou aux chorales), le développement des supports et logiciels numériques a démocratisé cette pratique.

Il existe au niveau suisse des structures qui proposent des offres riches et variées (festivals, organisations culturelles, universités, professionnelles et professionnels de la branche du cinéma). Mais, par faute de moyens financiers et donc manque de poste de médiatrices et médiateurs culturels, il n'est possible ni de les développer ni de les pérenniser. Il est essentiel de donner les moyens (financiers et de savoir-faire) afin de rendre leurs offres solides et durables.

Perspectives : les publics, protagonistes au cœur des projets

Pour déployer de manière significative la participation culturelle des publics, il faudrait, à l'instar de Carmen Mörsch : « considérer ces publics eux-mêmes comme porteurs d'un savoir nécessaire au développement tant des institutions que des productions culturelles » (Mörsch et al. 2013). Cela signifie concrètement soutenir des initiatives qui incluent les publics dans l'élaboration de projet, leur permettant ainsi de se réapproprier des *lieux* de cinéma, voire de les transformer. Par exemple, une association villageoise qui reprend la gestion d'une salle de cinéma ou des usagers et usagères d'une maison de quartier, qui, à travers la réalisation de films, évoquent les problématiques de leur environnement.

Références

- Aumont, Jacques & Michel Marie. 2016. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (3e éd.) Paris : Armand Colin.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. 2008. *Esthétique du film*. Paris : Armand Colin.
- DCN, groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national. 2015. *Position sur la participation culturelle*. Document disponible dans l'annexe de ce manuel. Documentation sur www.bak.admin.ch/participation-culturelle.
- De Jonckheere, Claude. 2011. Un regard sur la médiation culturelle du point de vue de la philosophie de l'esthétique. In : *Regards sur la médiation culturelle à partir d'Article 27* (pp. 56–63). Bruxelles : Article 27, Pôle Bruxelles.
- Dewey, John. 2014. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard.
- Message culture 2016–2020. *Message concernant l'encouragement de la culture pour la période 2016 à 2020 du 28 novembre 2014*. Documentation sur www.bak.admin.ch/messagculture.
- Moroni, Isabelle et Gaëlle Bianco. 2016. *Les espaces de la participation culturelle. Enjeux et perspectives d'action. Rapport d'étude élaboré dans le cadre du mandat confié par le Service de la culture du Canton du Valais à l'Institut de Recherche et Développement en Travail soci-*

al de la HES-SO Valais//Wallis. https://www.vs.ch/documents/249470/1397040/3_COC-VS_Espaces+de+la+participation_Moroni-Bianco_F_Web.pdf/d7d6c80e-42f5-4edd-816b-e5f6f94852e0 (6.6.2018)

Mörsch, Carmen, Anna Chrusciel et Stephan Fürstenberg. 2013. *Le temps de la médiation*. Zurich : Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich et Pro Helvetia, <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=f> (15.6.2018).

Die Szene des Theaters mit nicht-professionellen Spielerinnen und Spielern entwickelt vermehrt eine Ästhetik aus Konzepten mit geteilter Autorschaft. Die herausgehobene Autorschaft einer oder eines Einzigen löst sich zugunsten des Zusammenwirkens von Spielort, Licht, Kostüm, Musik, Bewegung, Text auf. Die Spielleitung wird zur Initiantin und Gestalterin der Polyphonie. Die Produktionsweise ist sehr heterogen und durch die jeweils spezifischen Rahmenbedingungen vor Ort bestimmt. Früher tendenziell getrennte Wissens- und Sinnwelten vermischen sich, professionelles Theaterwissen, lokales und wissenschaftliches Wissen kommen miteinander in Austausch. Dadurch eröffnen sich neue Denk- und Spielräume, die dieses Theater laufend erweitert, jüngst etwa durch die Zusammenarbeit von zwanzig Theatergruppen aus allen Sprachregionen für die Theaterproduktion «1918.CH – 100 Jahre Landesstreik» in Olten. Das Spiel von Verknüpfungen zieht stets neue Spielende und ein breites, auch theaterfernes Publikum an.

Les milieux du théâtre qui travaillent avec des non professionnels développent toujours davantage une esthétique basée sur des concepts à auteurs multiples. La mise en exergue d'un auteur unique y fait place à l'interaction entre le lieu, la lumière, les costumes, la musique, le mouvement et le texte. Les metteurs en scène donnent les impulsions et orchestrent la polyphonie. Le mode de production est très hétérogène et conditionné par les conditions cadres spécifiques du lieu du spectacle. Les mondes du savoir et des sciences, autrefois plutôt éloignés, se mêlent. Les compétences des professionnels du théâtre, les connaissances locales et scientifiques sont réunies et échangées. De nouveaux espaces de pensée et de jeux s'ouvrent ainsi, permettant d'élargir toujours plus ce théâtre comme cela a été le cas récemment avec la collaboration de 20 troupes issues de toutes les régions linguistiques du pays pour la production «1918.CH – Centenaire de la grève générale» qui s'est déroulée à Olten. Le jeu des connexions et des associations attire continuellement de nouveaux acteurs ainsi qu'un nouveau public qui ne se rend ordinairement pas au théâtre.

Il teatro con interpreti non professionisti sta diffondendo un'estetica fondata sulle idee di collettivi di autori. La distinzione di un singolo autore viene meno e si privilegia la concertazione tra luogo, luci, costumi, musica, movimento e testo. La direzione dello spettacolo diventa promotrice e creatrice della polifonia. Le modalità di produzione sono molto eterogenee e determinate dalle condizioni site specifiche. Universi di sapere e significati un tempo tendenzialmente separati si mescolano e sapere teatrale, locale e scientifico interagiscono. Ne risultano nuovi spazi di pensiero e di esibizione che questo tipo di teatro amplia costantemente. Un esempio recente è la collaborazione di una ventina di gruppi teatrali di tutte le regioni linguistiche per la produzione di «1918.CH – 100 Jahre Landesstreik» a Olten. Il gioco di connessioni attira costantemente nuove e nuovi interpreti, ma anche un grande pubblico che ha meno affinità con il teatro.

Geteilte Autorschaft

Theater mit nicht-professionellen Spielerinnen und Spielern

Liliana Heimberg

Der Abend beginnt mit einem mehrgängigen, auf das nachfolgende Programm zugeschnittenen Abendessen in mehreren Restaurants von Leuk/VS. Der Tod, ein Narr, eine Frau mit Lauchstängel und andere seltsame Figuren verwickeln die Gäste in Gespräche und nehmen sie mit auf einen abenteuerlichen Gang durchs Dorf. Da kommt der Untote, der die Leuker Bevölkerung bei der Schlacht zu Pfyn gegen die Franzosen verraten hat. Hier der Keller, aus dem er stets wieder ausgegraben wurde; daneben das Lustgässli, dort wartende Touristinnen und Touristen an einer Bahnstation, die keine mehr ist; eine Magd huscht vorbei mit sieben Eiern im Korb, die ungeborenen Kinder einer vereitelten Hochzeit; schwarze Pferde donnern in den Zuschauerstrom hinein. Es sind Ritter vom Berg, die zur Busse jeden Abend im Rathaus ihre Untaten mit brennenden Federkielen in ein Buch schreiben müssen. Zeit- und Raumbenen verschwimmen. Unterwegs Kartenspieler unter einer Ständerlampe; die reiche Familie De Werra verteilt die Löhne aus einem Handkarren, ein nachgestelltes Familienfoto als gräuliches Tableau vivant auf dem Absatz eines stattlichen Hauses. Die Szenen spielen im Zuschauerstrom, erhöht und ausgestellt oder auch unterhalb einer Mauer: kleine Andeutungen, mehr nicht, ein Kaleidoskop von Begebenheiten, wild durcheinander. Als alle Zuschauergruppen auf dem Dorfplatz eintreffen, geht der Theaterabend bei kalten vier Grad nahtlos in ein Volksfest mit Musik und Tanz über.

Partizipation

Samuel Johnsons *Dictionary of the English Language* von 1756 enthält unter dem Stichwort «participation» den Eintrag «the state of sharing something in common» (zitiert nach Fach 2004, 197). Von dieser Definition für Partizipation lassen sich zwei wesentliche Fragen ableiten: «Wer teilt was mit wem?» und «Was heisst teilen?»

Nach dieser Definition werden Vorgänge von den Teilhabenden an Mitbestimmung und Macht stets wachsam reguliert und mittels möglichst präziser, teils eng gefasster Ein- und Ausschlussmechanismen unter Kontrolle gehalten.

Für meine Forschungsprojekte an der Zürcher Hochschule der Künste zum Freilichttheater in der deutschen Schweiz habe ich den Begriff der «Autorschaft» verwendet, mit dem sich die oben formulierten Fragen für die Praxis am Theater genauer erfassen liessen: Wer generiert die Inhalte? Wer entscheidet über deren Auswahl (Selektion)? Wer entscheidet über die Konstitution und die Gestaltung von Bedeutung? (vgl. Heimberg et al. 2015).

Anlass zur ersten Untersuchung gab die Beobachtung eines auffälligen Gefälles im Spiel der nicht-professionellen Spielerinnen und Spielern im Rahmen des ersten Treffens der Freilichttheater 2007 auf dem Ballenberg.¹ Die Untersuchungen zeigten anhand von Fallstudien, dass nicht das methodische Handwerk der Spielleitung oder die vieldiskutierte Ausrichtung der textlichen Vorlage auf die Darstellenden dafür verantwortlich war, sondern eine tiefergehende Bewegung die Konzeption der Projekte erfasst hatte: Die Inszenierungen, in welchen die Spielenden durch nuanciertes und selbstverständliches Spiel aufgefallen waren, hatten allesamt die Möglichkeiten der Autorschaft von Mitwirkenden, Spielort und Publikum gesucht und weiterentwickelt. Rachel Matter, die Regisseurin des eingangs beschriebenen Theatererlebnisses im Wallis, schildert diesen Vorgang geradezu exemplarisch: «Mein Grossvater hatte Schillers *Räuber* mit Legenden und Sagen aus der Gegend verwoben und das Stück schon vier Mal auf dem Dorfplatz inszeniert. So dachte ich: «Jetzt werde ich es einmal im Pfynwald inszenieren.» Das eigentliche Stück meines Grossvaters ist literarisch kein Meisterwerk. Es war auch nicht das Tollste am Anlass, sondern diese zwei Stunden Improvisation, die für den Weg in den Wald entstanden sind. Von Aufführung zu Aufführung sind Figuren dazu gewachsen. Ich wusste am Ende – nach zehn Vorstellungen – noch nicht alle Geschichten, die passiert sind. Unter den Spielern ging wirklich eine Bombe an Spiellust ab. Jahre später haben die Leute im Laden meiner Tante noch davon geschwärmt und zwar nicht vom Stück, sondern vom Rahmenprogramm. Und dann haben wir gesagt: «In fünf Jahren gehen wir so was im schönen Städtchen Leuk an.»²

Die alleinige Autorschaft und die Bedeutung des Textes, nach dem sich in der Theaterarbeit alle auszurichten haben, ist auch in den anderen untersuchten Insze-

1 Treffen der Freilichttheater am 17.8.2007 mit Ausschnitten aus 14 Inszenierungen der gesamten Schweiz. 2010 zweites Treffen in Uznach/SG.

2 Interview mit Rachel Matter, 10.5.2009.



1918.CH – 100 Jahre Landesstreik, 16. Aug.–27. Sept. 2018, Alte Hauptwerkstätte Olten. November-
tage 1918: Der Streik ist in vollem Gange. Künstlerische Leitung: Liliana Heimberg. Foto Eve-Marie
Lagger, © Produktion 1918.CH – 100 Jahre Landesstreik.

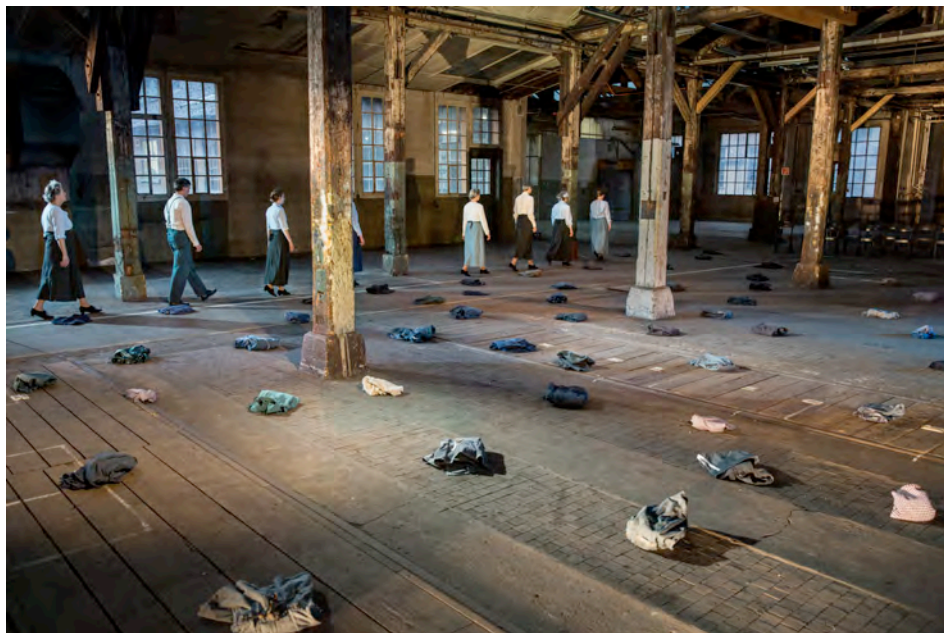
nierungen nicht verschwunden, aber durch die Beiträge vieler entlastet worden. Dabei stand nicht die Frage im Zentrum, ob die Regie von ihrer Macht abgeben wollte oder musste, sondern – ein Perspektivenwechsel – das Interesse an dem, was von den Spielenden eingebracht werden kann: lokale Geschichte und Geschichten, die Sprache einer Gegend, bestimmte Traditionen, Kenntnisse, Fähigkeiten, Erfahrungen, die aus ihrem weitverzweigten Umfeld direkt ins Theater fließen können. Damit verändert sich die Spielweise. Sie knüpft an dieses inkorporierte Wissen an und entwickelt es individuell weiter: «Der einen Spielerin muss ich nur ja keine Grenzen setzen, sie macht sich ihre Geschichten selbst. Andere sind froh, wenn man ihnen erzählt: «Da gab es drei Schwestern. Eine hat, glaube ich, den Arm verloren. Sie haben nie mit Männern verkehrt und zusammen gelebt bis zum Tod. Man munkelt. Man weiss nicht genau.» Wenn ich Figuren so konkret angesprochen habe, hatte ich immer die Hoffnung, dass sie sich selber noch einmal informieren würden.» Das Generieren und die Wahl von Inhalten ist nicht mehr klar abgegrenzt, Autorschaft entsteht wechselseitig und gleitend.

Raum

In den historischen Gassen von S-chanf (GR) spielen sich in der Inszenierung *VITAL* usw. ähnlich dichte Vorgänge wie in Leuk ab. Hier hatte der Pfarrer in den 1990er Jahren bei alten Personen Tonbandaufnahmen zum Leben im Tal im vergangenen Jahrhundert aufgezeichnet und ein Stück für die Mehrzweckhalle des Dorfes geschrieben. Die Theaterpädagogin Sasha Mazzotti und die Dramaturgin Anna Serarda Campell entschieden kurzerhand, die Geschichten wieder dahin zurückzubringen, wo sie entstanden waren. Von Tür zu Tür gehend und mit viel Verhandlungsgeschick setzten sie die Sperrung der beiden wichtigsten Strassen für die Vorstellungen durch: Das Dorf als materialisierte Struktur früherer Bestrebungen seiner Bewohnerinnen und Bewohner wurde auch hier zum zentralen Akteur des allabendlichen Theatergeschehens. Es lässt Geschichte(n) und die Entstehung von Bräuchen wiederaufleben, der Gang an verriegelten Fensterläden vorbei erinnert an die Abwanderung und an die kalten Betten im Ort (Selektion von Inhalten). Das Dorf fordert während der Proben laufend zu vertieften Recherchen heraus (Konstitution von Bedeutung), seine Strassen und Plätze bestimmen die Positionierung der Szenen und den Weg des Publikums (Gestaltung).

Die besondere Hinwendung zur Geschichte des Ortes und damit zu spezifischen Räumen ist keineswegs neu. Bereits in den 1920er Jahren experimentierte Max Reinhardt mit der Inszenierung von Stücken am Ort ihres Geschehens. In den 1970er Jahren fand ein weiterer Schub aus den Theaterräumen hinaus in Fabriken, Schulen, an besondere Orte statt: kein Ort, an dem nicht Theater gespielt werden konnte. Das Freilichttheater experimentiert mit der (Um-)Deutung von architektonischen Strukturen, Materialien des Spielortes, bestätigt oder überschreibt variantenreich bestehende Zuordnungen im Alltag. Beides erlaubt einen neuen «ästhetischen» Blick auf den Ort (vgl. Lehmann 2005, 306) oder wie die Dramaturgin Anna Serarda Campell es ausdrückt: «Ich habe das Gefühl, dass die Einheimischen mit dem Theaterrundgang durch das Dorf Bekanntes *neu* sehen konnten. Wenn man tausendmal an einem Brunnen vorbeiläuft und ihn *zum ersten Mal* sieht. Oder ihn *anders* sieht.»³

3 Anna Serarda Campell, Interview vom 6.4.2009.



1918.CH – 100 Jahre Landesstreik, 16. Aug.–27. Sept. 2018, Alte Hauptwerkstätte Olten. Die beiden Grippepandemien forderten in der Schweiz 1918 und 1919 über 24 000 Tote. Künstlerische Leitung: Liliana Heimberg. Foto Eve-Marie Lagger, © Produktion 1918.CH – 100 Jahre Landesstreik.

Autorschaft des Publikums

Trotz starker theatraler Signale wie etwa die überdimensionierten Bilderrahmen, hinter denen die Szenen stattfanden, meldeten Zuschauerinnen und Zuschauer den beiden Leiterinnen zurück, genau so sei es früher gewesen. Das Mitwandern der Theaterbesucherinnen und -besucher, der selbstverständliche Einbezug als Trauergemeinde oder Gemeindeversammlung, unterstützt durch die Atmosphäre des Dorfes beim Einnachten, sorgten für die starke Identifikation. Die mit sparsamen Mitteln inszenierten Szenen riefen nach Vervollständigung durch eigene assoziative Tätigkeit. Die Autorschaft des Publikums, bereits mit der Textsammlung in den 1990ern begründet, ergänzte sich nun durch die direkte Mitwirkung auf den Strassen. Sie verstärkt sich noch, sobald anstelle einer abbildenden Darstellung vermehrt Bewegung und choreografische Elemente zu Theaterbildern geformt werden. Zum Zeitpunkt unserer Studien gab es erst wenige Produktionen, die sich dahin vorwag-

ten und z.B. einen Beziehungsstreit als choreografierten Tango zeigten⁴ oder das Gesamtensemble in einen ausgelassenen Tanz verwickelten, während der Text schon den Endwind ankündigte, der den See des Ortes zum Kochen bringen würde⁵. Bei dieser Praxis öffnet sich zwischen Text und Bewegung eine produktive Lücke, welche das Publikum zur Konstruktion eigener Geschichten geradezu herausfordert.

Diese eher auf performative Vorgänge fokussierte Ästhetik sucht nach vieldeutigen, übergeordneten Bildern und spricht stärker ein sinnliches Nach-Erleben des Körpers als des Denkens an (vgl. Mersch 2001, 80f.). Der Effekt potenziert sich da, wo die Entschlüsselung nicht gleich auf der Hand liegt, aber genügend Ähnlichkeitsbezüge hergestellt werden können. Er hält oft Tage nach der Vorstellung noch an.

Autorschaft der Spielleitung

In den untersuchten Projekten ist es meist die Spielleitung, welche die Konzepte der Autorschaft skizziert, die konstituierenden Verbindungen zur Realisierung anregt und so die soziale Energie (vgl. Greenblatt 1990, 12–13) in Umlauf bringt. Im Theater mit nicht-professionellen Spielerinnen und Spielern zeichnet sie sich durch eine bemerkenswerte Durchlässigkeit zwischen sozialen Schichten, Generationen, professionellen und nicht-professionellen Theaterschaffenden, Gewerbe und Behörden aus. Die dadurch ausgelösten Resonanzphänomene sind umso grösser, je mehr die gegenseitige Durchdringung gelingt und erschüttert wird. Mit dieser Praxis des Austauschs zwischen tendenziell abgegrenzten Lebenswelten des Theaters und Welten ausserhalb erklärt Stephen Greenblatt u. a. das Überdauern der sozialen Energie und Lebendigkeit in Shakespeares Stücken bis heute.

Kurz: Bei inhaltlich und formal neugierigen Produktionen löst sich die herausgehobene Autorschaft einer oder eines Einzigen zugunsten des Zusammenwirkens unterschiedlicher Autorschaften auf. Spielort, Licht, Kostüm, Musik, Bewegung, Text übernehmen je unterschiedliche Erzählaufgaben. Die Spielleitung wird in diesem mitunter sehr langen Prozess zum ersten Resonanzkörper der unterschiedlichen Stimmen, zur Mittlerin, Organisatorin des Dialogs, zur Initiantin und Gestalterin der Polyphonie. Voraussetzung sind ein Bewusstsein für die Ko-Existenz fremder Bewusstseine und die Bereitschaft, Verantwortlichkeiten wandern zu lassen. Dissens und Zufall, Vorhandensein und «Fehlen» von Voraussetzungen können zu unerwar-

4 Anna Göldi, Mollis 2008; Regie Barbara Schlumpf, Text Paul Steinmann.

5 Einsiedler Welttheater, 2007; Regie Volker Hesse, Text Thomas Hürlimann.



1918.CH – 100 Jahre Landesstreik, 16. Aug.–27. Sept. 2018, Alte Hauptwerkstätte Olten. Szenische Intervention des Kantons Genf zu weltweit stattfindenden Revolutionen für soziale Gerechtigkeit. Künstlerische Leitung: Patrick Moor. Foto: Markus Eichenberger, © Markus Eichenberger.

teten Inhalten führen, wenn die nötige Offenheit dafür vorhanden ist. Landauf und landab finden durch solche Produktionen zahlreiche Spielerinnen und Spieler Zugang zum Theater, die nicht unbedingt einem Theaterverein beitreten würden. Die geteilte Autorschaft erzeugt eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten für ein heterogenes, auch theaterfernes Publikum.

Inszenierung teilen

*1918.CH – 100 Jahre Landesstreik*⁶ ist ein Theaterabend zu einer Zeit in der Geschichte der Schweiz, in der neben sozialer Gerechtigkeit und Sicherheit auch eine gerechtere Verteilung der Macht und Einflussnahme auf die Geschehnisse des Landes gefordert wurde – ein deutlicher Ruf nach Partizipation. Grund genug, sich auch im Theater nochmals Gedanken über Partizipation zu machen. Ziel war es, die herkömmliche, stark polarisierende Rezeption dieses gefährlichen und sozialpolitisch wichtigen Momentes in der Geschichte der Schweizer Demokratie zu durchbrechen und über die Verknüpfung von verschiedenen Erfahrungswelten und Denkweisen neue Spiel-

6 Künstlerische Leitung Liliana Heimberg.

räume sowohl für den Blick auf den Landesstreik wie für das Theater zu erschliessen (vgl. Nancy 1988, 159).

Die Kenntnis darüber, dass der Landesstreik nach dem Ersten Weltkrieg auf dem Land anders als in den industrialisierten Gegenden und in der Deutschschweiz anders als in der französischen und italienischen Schweiz wahrgenommen wurde, und die verbreitete Unkenntnis über diese Zäsur in der Geschichte der schweizerischen Demokratie boten schliesslich Anlass zum Aufruf an alle Kantone, gemeinsam Geschichten zusammenzutragen. Er löste eine unerwartet weitverzweigte Recherche-tätigkeit in Zusammenarbeit mit Historikerinnen und Historikern aktueller Forschungsprojekte zum Landesstreik aus.

Mithilfe einiger weniger Spielregeln wurde es möglich, ein so komplexes Thema wie den Landesstreik im November 1918 in seiner schweizweiten Dimension zu erfassen und zusammen mit zwanzig Theatergruppen aus allen Landesteilen zu erzählen. Eine multiple Autorschaft war im Projekt *1918.CH – 100 Jahre Landesstreik* von Beginn an gegeben, da laut Konzept Spielort, Bewegung, Musik und Kostüm mit je eigenen, markanten Positionen die Inszenierung als mehrstimmige Partitur mitprägen sollten. Die textliche Vorlage vereinte unzählige Passagen aus Originaltexten, d.h. fast ebenso viele Autorinnen und Autoren. Sie entstand lange nach den Konzepten der Musik, des Lichts und des Kostüms und parallel zu den Proben mit den rund 100 Darstellenden, von denen nur wenige über Theatererfahrungen verfügten. Die Szenen aus den verschiedenen Kantonen mit jeweils eigenen Recherchen und Autorschaften gingen schliesslich während der Vorstellungen in die Inszenierung *1918.CH – 100 Jahre Landesstreik* ein. Sie intervenierten an zwei oder drei aufeinanderfolgenden Theaterabenden in den vorgegebenen Ablauf und zogen die Aufmerksamkeit auf eine regionale Perspektive zum Landesstreik. Über die Wahl des Themas und der Ästhetik entschieden die Gruppen; zur Stelle der Intervention (Komposition) gab es eine Rücksprache zwischen den künstlerisch Verantwortlichen und eine kurze Probe vor Ort. Die Szenen in allen Landessprachen hebelten zwei Mal am Abend für eine kurze Zeitspanne eine weitere zentrale Autorität am Theater aus – die Inszenierung.

Wie bei jedem «Spiel zwischen Teilen» (vgl. Nancy 1988, 159). kam es dabei zu dichten und erfüllenden Theatermomenten und Momenten starker Gemeinschaft. Andere Begegnungen wiederum liessen Fragen zurück, welche die Gespräche und Gedanken nach den Vorstellungen noch lange nährten. Über die landesweite Verbreitung eines historisch tabuisierten Themas hinaus ergab sich jedoch ein Netz von Verbindungen, das – so die Hoffnung – Anlass zu weiteren Experimenten im Theater

geben wird, z.B. zwischen den Sprachgrenzen, zwischen Stadt und Land sowie den Agglomerationen: Theater als Ort der konkreten Begegnung, des Austauschs zwischen tendenziell getrennten Welten, als Denkraum und Spiel unerwarteter Verknüpfungen, als Stimme im öffentlichen Diskurs grundlegender Fragen des politischen und gesellschaftlichen Zusammenlebens. Durch flexible und differenzierte Konzepte von Autorschaft ist das Theater in der Lage, kontinuierlich Formate des Teilens von Erfahrungen zu entwickeln, welche – selbst wenn sie sperrig und herausfordernd sind wie die Inszenierung im Sommer 2018 zum Landesstreik in Olten – erfreulicherweise auf eine grosse Resonanz seitens des Publikums stossen.

Literatur

- Fach, Wolfgang. 2004. Partizipation. In Bröckling, Ulrich, Susanne Krasman, Susanne, Thomas Lemke (Hrsg.), *Glossar der Gegenwart* (S. 197–203). Frankfurt a.M.: edition suhrkamp.
- Greenblatt, Stephen. 1990. *Verhandlungen mit Shakespeare*. Berlin: Wagenbach Verlag.
- Heimberg, Liliana, Yvonne Schmidt und Kathrin Siegfried (Hrsg.). 2015. *Freilichttheater – eine Tradition auf neuen Wegen*. Baden: Hier und Jetzt.
- Lehmann, Hans-Thies. 2005. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Mersch, Dieter. 2001. Körper zeigen. In: Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn, Matthias Warstatt (Hrsg.), *Verkörperung* (S. 75–89). Tübingen Basel: A. Francke Verlag.
- Nancy, Jean-Luc. 1988. *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz.

Wenn von kultureller Teilhabe die Rede ist, wird oft institutionalisierte (Hoch-)Kultur in den Mittelpunkt gestellt: Es geht um Kunstvermittlung, Theater- und Museumspädagogik, Leseförderung, musikalische Bildung usw. Die alltäglich rezipierte populäre Kultur – Blockbuster-Filme, Serien, Romanhefte, Games, populäre Musik – kommt deutlich weniger in den Blick, doch es ist diese Kultur, die für die meisten Menschen in den westlichen Gesellschaften relevant ist, an der sie teilhaben. Obwohl der Aufstieg populärer Kultur in die Feuilletons und die Forschung schon vor Jahrzehnten begann, ist sie in den Konzepten und Programmen zu kultureller Bildung und Teilhabe noch immer marginalisiert.

Was bedeutet das Ausblenden der populären Formen und Formate von Kultur und ihrer Rezipientinnen und Rezipienten für das Konzept kultureller Teilhabe? Kann man Menschen erreichen, deren Interessen und Expertisen im landläufigen Verständnis von Kultur nicht vorkommen? Und wie muss man Teilhabe denken, damit daraus kein Gewähren eines Zugangs, sondern ein Austausch wird?

Lorsqu'il est question de participation culturelle, on se concentre en général sur la (haute) culture institutionnalisée : on parle de médiation culturelle, de pédagogie muséale et théâtrale, de promotion de la lecture, de formation musicale, etc. La culture populaire la plus répandue au quotidien – films à grand succès, séries, romans feuilletons, jeux, musique populaire – est bien moins prise en compte. Dans les sociétés occidentales, c'est pourtant à elle que s'intéressent la plupart des gens et c'est à elle qu'ils participent. Les pages culturelles des journaux et la recherche lui consacrent leur attention depuis des dizaines d'années déjà, mais les concepts et les programmes de formation et de participation culturelle la marginalisent encore.

Que signifie l'ignorance des formes et des formats populaires et de leurs destinataires pour le concept de participation culturelle? Peut-on atteindre des personnes dont les compétences et les intérêts ne sont pas reconnus dans ce qui est généralement compris sous le terme de culture? Et comment faut-il concevoir la participation pour qu'elle ne soit pas un simple droit d'accès mais un échange?

Quando si affronta il tema della partecipazione culturale si tende a focalizzare la cultura istituzionalizzata: mediazione artistica, pedagogia teatrale e museale, promozione della lettura, formazione musicale ecc. La cultura popolare quotidiana – blockbuster, serie, romanzi popolari, videogiochi, musica popolare – è più raramente trattata, ma è proprio questo il tipo di cultura, particolarmente rilevante per la società occidentale, al quale la maggior parte degli individui partecipa. Anche se la diffusione della cultura popolare nelle rubriche culturali e nella ricerca è in corso da decenni, resta tuttora marginalizzata nelle strategie e nei programmi di formazione e partecipazione culturale.

Che cosa significa per la partecipazione culturale trascurare le forme e i formati popolari della cultura e dei suoi destinatari? È possibile raggiungere persone i cui interessi e conoscenze non esistono secondo il concetto corrente di cultura? E come occorre concepire la partecipazione perché non sia la concessione di un accesso bensì uno scambio reciproco?

Die Anerkennung kultureller Präferenzen

Zum Verhältnis von populärer Kultur und kultureller Teilhabe

Barbara Hornberger

Sich für Kultur einzusetzen, gehörte und gehört in den westlichen Gesellschaften politisch-programmatisch zum guten Ton. Wer sich für Kultur einsetzt, zeigt sich als gebildeter Mensch mit Sinn für Ästhetik – und er geht in der Regel kein Risiko ein.¹ Denn erstens ist ein Bekenntnis zu Kultur nicht unbedingt mit Finanzzusagen in grösserer Höhe verknüpft und zweitens bleibt tendenziell unbestimmt, was im jeweiligen Kontext eigentlich unter Kultur verstanden wird. Diese hinreichend unkonkrete Bedeutung verbindet sich mit einem grundsätzlich positiven Image des Begriffs Kultur, das auf die Sprechenden abfärbt: Böse Menschen haben keine Lieder. Dieses Image blieb durch die verschiedenen diskursiven Veränderungen in der Geschichte des Begriffs weitgehend unberührt – doch im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich der Bedeutungsfokus verschoben von einem Synonym für das zivilisatorische Schaffen des Menschen über die normativ geprägte Hochkultur hin zu den sozialen und gesellschaftlichen Dimensionen eines weiten und pluralen Kulturbegriffs der Gegenwart. Denn Kultur wird seit den 1970er Jahren zunehmend als etwas verstanden, was alle vereint. Sie gilt nicht mehr als Repräsentationsmedium von Kirche, Adel oder der herrschenden Klasse, sondern als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozesse. Der Begriff der kulturellen Teilhabe spitzt diese Konfigurierung des Begriffs noch zu: Teilhabe an Kultur wird auch verstanden als Teilhabe durch Kultur, weil Kultur wesentliches Aushandlungs- und Kommunikationsmedium der Gesellschaft ist: Kulturelle Teilhabe ist daher häufig auch als soziale und gesellschaftliche Teilhabe zu verstehen. Kultur ist nicht mehr das Elitenprojekt einiger

1 Der Fall liegt anders, wenn an dieses Bekenntnis Bauvorhaben geknüpft sind (wie etwa im Fall der Hamburger Elbphilharmonie). Das Risiko in diesen Fällen liegt allerdings dort, wo es bei öffentlichen Bauvorhaben immer liegt: in der Durchführung und dem damit verbundenen Kostenrahmen. Das Risiko bezieht sich also nicht auf die Kultur, sondern auf das Bauvorhaben an sich.

weniger, sondern ein Grundrecht aller, die Teilhabe an ihr wird zum Symbol einer modernen bürgerlichen Gesellschaft.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch in den verschiedenen Ausprägungen der Kulturwissenschaften und Cultural Studies beobachten. Bis Ende der 1960er Jahre war vor allem Hochkultur kritik- und diskurswürdig, ob in den Feuilletons oder in der Forschung. Der Aufstieg der Populärkultur verläuft parallel zur Liberalisierung, Demokratisierung und Globalisierung westlicher Gesellschaften, er bedeutet auch eine Anerkennung von bis dahin weitgehend marginalisierten Milieus (Maase 1997). Artefakte und Praxen aus der populären Kultur werden zunehmend auch für Angehörige hegemonialer Gruppen attraktiv (Maase 2000) – wenn auch nicht alle. Eine wesentliche Rolle für die Anerkennung populärer Kultur als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung spielen ab Mitte der 1960er Jahre die angloamerikanischen Cultural Studies, weil sie unter dem Begriff Kultur nicht mehr nur Artefakte der Hochkultur wahrnehmen. Die Cultural Studies betrachten aus einer interdisziplinären Perspektive, die marxistische, postkoloniale, soziologische, ethnografische, aber auch hermeneutische Elemente enthält, Kulturen als Ausdruck und Formen gesellschaftlicher Aushandlungen und Praxen. Sie interessieren sich nicht mehr nur für die Kunstwerke und ihre Schöpferinnen und Schöpfer, sondern vor allem dafür, was Rezipienten und Rezipientinnen mit diesen Werken tatsächlich tun und auf welche Weise von wem Bedeutung(en) produziert werden. Konsumentinnen und Konsumenten von kulturellen Waren werden nicht mehr als passive Empfängerinnen und Empfänger konzeptioniert, sondern ihre aktive Aneignung als produktive Arbeit betont. Diese Aneignung ist eng verbunden mit den persönlichen Lebensumständen: “Culture is the constant process of producing meanings of and from our social experience” (Fiske 1989, 1). Dabei haben die Cultural Studies eher populäre Kultur als Hochkultur im Blick, weil diese zugänglicher, einfacher, offener strukturiert und dadurch als Alltagskultur weiter verbreitet ist. Dieses Verständnis von Kultur als Prozess² – und nicht als Ansammlung ausgewählter Werke – und ihrer Rezeption als Aneignung und Bedeutungsproduktion ist dem Begriff der Teilhabe verwandt und zeigt doch bei genauerer Analyse einige Unterschiede, die sich auf den Begriff selbst und mehr noch auf seine Anwendung und die daraus resultierenden politischen und kulturvermittelnden Praxen beziehen.

Teilhabe lässt sich als ein Vorgang auffassen, bei dem Menschen Zugang erhalten zu etwas, von dem sie bis dahin ausgeschlossen waren. Dieses Etwas erscheint

2 Auch Hans-Otto Hügel fasst in seiner Theorie der Unterhaltung diese nicht als Form oder als Rezeptionsmodus, sondern «als Prozess, als Vorgang oder als Beziehung» auf (Hügel 2007, 15).

dabei wie eine abgeschlossene Einheit: die Politik, der Wohlstand, die Kultur. Wird Kultur aber nicht als gesellschaftlicher Prozess, sondern als ein mehr oder weniger abgeschlossenes Feld verstanden, ist das Gewähren von Zugang letztlich die Entscheidung derjenigen, die dieses Feld beherrschen und besetzen – ein Gnadenakt. Tatsächlich lässt sich in der Wirklichkeit der Förder-, Vermittlungs- und kulturpolitischen Programme diese Verengung des Kulturbegriffs häufig beobachten: Als Kultur wird vor allem das aufgefasst, was öffentlich und institutionell, in der Regel staatlich subventioniert, stattfindet. Was informell, zuhause, individuell, nebenbei und massenmedial rezipiert wird, ist im Diskurs häufig ausgeblendet. Unter Kultur, mehr noch unter «den Künsten»³, wird oft vor allem Hochkultur verstanden, entweder repräsentativ-bürgerlicher oder progressiv-avantgardistischer Prägung. Diese wird, wie beispielsweise die vom Zentrum für Kulturforschung durchgeführten Kulturbarometer oder die ARD/ZDF-Medienstudie zeigen, vor allem von Menschen aus dem Bildungsbürgertum sowohl betrieben als auch besucht (vgl. Mandel 2012, 23). Als Folge dieser Verengung des Begriffs gilt im Ergebnis eine tendenziell privilegierte und sozial relativ homogene Gruppe als kulturinteressiert, während die anderen, nichtbeteiligten Teile der Gesellschaft nicht nur sprachlich ausgeschlossen, sondern darüber auch marginalisiert werden.

Denn es ist falsch zu glauben, dass Menschen, die nicht an institutioneller (Hoch-)Kultur teilhaben, keine Kulturnutzerinnen und -nutzer seien. Dass jemand weder Theater noch Konzerthäuser noch Museen besucht, macht ihn oder sie keineswegs zu Nicht-Kulturinteressierten. Es könnten begeisterte Gamer, Heavy Viewer von Qualitätsserien, ausgewiesene Heavy Metal-Kenner oder Marvel-Expertinnen sein, und damit intensive Kulturnutzende.⁴ Dass diese populären Formen von Kultur und Kulturrezeption im Sprechen über kulturelle Teilhabe so wenig vorkommen, exkludiert aber diskursiv ausgerechnet diejenigen, die eigentlich erreicht werden sollen. Sie erscheinen auf diese Weise als defizitär. Die Nicht-Anerkennung populä-

3 Der Rat für Kulturelle Bildung legt den Akzent auf die Künste: «Unter Kultureller Bildung versteht der Rat die Allgemeinbildung in den Künsten und durch die Künste» (<https://www.rat-kulturelle-bildung.de/diskurspolitik/rat-fuer-kulturelle-bildung> [12.8.2018]).

4 Dies hängt auch damit zusammen, dass sich die Nutzung populärer Kultur dem disziplinierten und disziplinierenden Habitus der Bildungsinstitutionen meistens entzieht. Es ist durchaus aufschlussreich, wie über massenmediale Unterhaltungsprozesse gesprochen wird: chillen und abhängen, daddeln, zocken, surfen und zappen. Nichts davon klingt nach Konzentration und Arbeit. Während man mit acht Stunden Theater oder dem Lesen eines 800-Seiten-Romans an einem Wochenende die Fähigkeit zum langen Atem und zur Konzentration beweist, wird das achtstündige Serienschauen Binge Watching genannt und steht unter Suchtverdacht (vgl. Hornberger 2016).

rer Kultur trägt noch immer die Züge einer sozialen Abwehrschlacht der bildungsbürgerlichen Kulturelite gegen den populären Schund. Dabei trifft die Abwertung oft nicht nur die kulturellen Artefakte, sondern auch ihre Rezipientinnen und Rezipienten. Wer einen vermeintlich schlechten Geschmack hat, steht auch moralisch unter Verdacht; die ästhetisch-diskursive Differenz wird zum sozialen Unterschied. Dies zeigt sich beispielsweise in der naserümpfenden Rede vom Hartz-4-TV, in der Geringschätzung romantischer Liebesliteratur und ihrer Leserinnen und Leser oder im scheinbar völlig einverständigen Abwerten von Schlagerstars wie Helene Fischer und ihren Fans. Wer die institutionelle (Hoch-)Kultur nicht nutzt, wird diskursiv schnell dem «bildungsfernen Milieu» zugeordnet und gilt damit als defizitär.⁵ Hier zeigt sich eine erhebliche Wahrnehmungslücke, vor allem gegenüber der eigenen hegemonialen Sprechposition. Dieses Problem wird noch verschärft durch eine Förderpolitik, die vor allem über Programme und Ausschreibungen funktioniert, weil in den Anträgen häufig ein Defizit beschrieben werden soll, das mit dem entsprechenden Konzept bzw. Programm behoben werden soll. Auf diese Weise wird Abwertung angeblicher Nicht-Nutzerinnen und -Nutzer zum integralen Bestandteil von Kulturvermittlung.

Eine weitere Akzentverschiebung findet statt, wenn die Forderung nach kultureller Teilhabe nicht an die kulturpolitischen Akteurinnen und Akteure, sondern an die Teilnehmenden gerichtet wird, und wenn Teilhabe nicht nur als passives «Dabei-Sein», sondern als aktiver Partizipationsvorgang definiert ist. Dann nämlich kann Nicht-Teilhabe auch als Verweigerung erscheinen. Kultur als breiter gesellschaftlicher Aushandlungsprozess erscheint im Diskurs häufig als Partizipations- und damit auch als Demokratisierungsmaschine, die gewissermassen automatisch via Kultur Menschen und Welt verbessert. Wer sich dieser Maschine – vermeintlich oder tatsächlich – entzieht, steht schnell unter Verdacht, nicht Teil dieser demokratischen Gesellschaft sein zu wollen⁶ und/oder sich einer persönlichen Entwicklung zu verweigern – was in Zeiten ständiger Selbstoptimierung als eine Form moralischen Scheiterns erscheint.

5 Der Begriff der Bildungsferne selbst ist hoch problematisch, weil er ausschliesslich der Taxonomie der empirischen Bildungsforschung folgt, den Bildungsbegriff aber weder offenlegt noch kritisch diskursiviert (vgl. Reichenbach 2016). Noch kritischer ist es, wenn der Begriff mit dem der Nicht-Kulturnutzerinnen und -nutzer kurzgeschlossen wird.

6 Dieser Verdacht dürfte sich bei Menschen mit Migrationshintergrund besonders ausgeprägt darstellen und mit Konnotation wie Nicht-Integration und Ghettoisierung einhergehen. Auch hier bleibt die tatsächlich rezipierte Kultur oft aussen vor bzw. wird abgewertet – gerade die zahlreichen Satellitenschüsseln, die zum Empfang ausländischer Sender dienen, gelten oft als sichtbares Zeichen von sogenannten Problemvierteln.

Es ist darum von einiger Bedeutung, ob kulturelle Teilhabe als Teilhabe an Kultur oder als Teilhabe durch Kultur gedacht wird und welche Kräfte den Begriff der Kultur bestimmen. Wird die Bestimmung des Begriffs Kultur allen am Prozess beteiligten Kräften gemeinsam überlassen, stellt sich freilich die Frage nach der Deutungs- und Vermittlungshoheit der Institutionen und der Qualitätsbestimmung in der Auswahl und bei den Evaluationen der Förderprogramme. Noch herrscht dort relative Stabilität durch einen Konsens, der – jenseits der durchaus vorhandenen Widersprüche, Streitpunkte und Konkurrenzen – von den hegemonialen Kräften bestimmt wird, die Teil der institutionalisierten Kultur sind. Diese sind wiederum nicht frei von ökonomischen und aufmerksamkeitsökonomischen (vgl. Franck 1998) Zwängen, sondern agieren in ihren Kulturvermittlungs-Angeboten zumindest auch als Lobbyisten und Lobbyistinnen ihrer Institution: Wo unter dem Stichwort kulturelle Teilnahme kulturvermittelnde Angebote zum Audience development werden, geht es weniger um Teilhabe als um Publikums-Akquise und eine damit verbundene Monetarisierung.

Eine Öffnung des Kulturbegriffs, eine echte Anerkennung populärer Kulturen und ihrer Rezipientinnen und Rezipienten könnte diese Stabilität erschüttern – oder bereichern. Wer Menschen einladen und wirklich beteiligen will, tut gut daran, ihnen und ihren kulturellen Vorlieben anerkennend zu begegnen. Dafür ist es nötig, für diese bisher im Diskurs um kulturelle Teilhabe und kulturelle Bildung kaum abgebildeten Formen von Kultur eine Wahrnehmungssensibilität und Neugier zu entwickeln. Vielleicht wird auf diese Weise aus einer einseitig gewährten Teilhabe ein Austausch, der Differenzen, Spannungen und Parallelen zulässt und alleine durch diesen Vorgang hegemoniale Gräben abbaut. Teilhabe wäre dann kein grosszügiges Eröffnen von Zugängen zu einem abgeschlossenen Feld, sondern ein Prozess gegenseitigen Austauschs im Sinne einer sich dynamisch entwickelnden kulturellen Vielfalt – Kultur von allen.

Literatur

- Fiske, John. 1989. *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman.
- Franck, Georg. 1998. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München, Wien: Hanser.
- Hornberger, Barbara. 2016. Informelle Orte, informelles Lernen: Herausforderung für Kulturelle Bildung. In Beirat von Kulturelle Bildung Online (Hrsg.), *Kubi Online*. <https://www.kubi-online.de/artikel/informelle-orte-informelles-lernen-herausforderung-kulturelle-bildung> (12.8.2018).

- Hügel, Hans-Otto. 2007. Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In Hans-Otto Hügel (Hrsg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur* (S. 13–32). Köln: von Halem.
- Maase, Kaspar. 1997. Massen, Sinn und Sinnlichkeit. Zur Rolle der kommerziellen populären Künste im 20. Jahrhundert. In Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e. V. (Hrsg.), *Ästhetik in der kulturellen Bildung. Aufwachsen zwischen Kunst und Kommerz* (S. 39–48). Remscheid: BKJ.
- Maase, Kaspar. 2000. Spiel ohne Grenzen. Von der «Massenkultur» zur «Erlebnisgesellschaft»: Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung. In Göttlich, Udo und Rainer Winter (Hrsg.), *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies* (S. 75–102). Köln: von Halem.
- Mandel, Birgit. 2012. Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung. In Sigrid Bekmeier-Feuerhahn, Karen van den Berg, Steffen Höhne, Rolf Keller, Birgit Mandel, Martin Tröndle und Tasos Zembylas (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturmanagement* (S. 15–27). Bielefeld: transcript.
- Reichenbach, Roland. 2015. Über Bildungsferne. *Merkur* 69(795): 5–15.

Anhand eines konkreten Beispiels zeigt der Beitrag aus der Optik der Musikvermittlung auf, wie kulturelle Teilhabe in einem grösseren Klassikbetrieb umgesetzt werden kann. Die aus dem Beispiel abgeleiteten Maximen betreffen das Diversity-Prinzip, die künstlerische Präsenz im öffentlichen Raum, die Eruiierung und Aufhebung struktureller Hindernisse, die Anpassung der Betriebskultur, die Mitbestimmung diverser Gesellschaftsgruppen, die Schaffung einer Feedbackkultur, die partizipative künstlerische Arbeit mit Amateurinnen und Amateuren sowie die Kooperation mit externen Organisationen. Um kulturelle Teilhabe in die Praxis umzusetzen, muss aber auch mit einem neuen Typus von Musikerin und Musiker zusammengearbeitet und im Bereich der Musikvermittlung hochqualifiziertes Personal als Changemaker eingestellt werden. Im Idealfall kann dadurch nicht nur der Horizont der Akteurinnen und Akteure und die Vielfalt der an klassischer Musik teilhabenden Gesellschaftsgruppen erweitert werden, sondern auch die klassische Musik selbst erhält eine erweiterte Bedeutung.

À partir d'un exemple concret, cette contribution examine sous l'angle de la médiation musicale comment la participation culturelle peut être mise en œuvre dans une institution de musique classique de taille moyenne. Les conclusions tirées de cet exemple touchent le principe de diversité culturelle, la présence culturelle-artistique dans l'espace public, l'analyse et la suppression des obstacles structurels, l'ajustement de la culture d'entreprise, la participation aux décisions de divers groupes sociaux, la création d'une culture du feedback, le travail artistique avec des amateurs et la coopération avec des organisations externes. Pour concrétiser la participation culturelle, il faut en outre collaborer avec un nouveau type de musiciennes et de musiciens et engager du personnel hautement qualifié comme «changemaker» pour la médiation culturelle. Idéalement, cela permet non seulement d'élargir l'horizon des acteurs et la diversité des groupes sociaux participant à l'activité musicale, mais la musique classique elle-même gagne ainsi une signification plus large.

Partendo da un esempio concreto, il contributo illustra come attuare la partecipazione culturale nelle istituzioni di musica classica dal punto di vista della mediazione musicale. Le conclusioni tratte riguardano il principio di diversità, la presenza artistica nello spazio pubblico, l'identificazione e abolizione di ostacoli strutturali, l'adeguamento della cultura aziendale, il coinvolgimento di diversi gruppi della popolazione, l'introduzione della cultura del feedback, il lavoro artistico partecipativo con amatori e la cooperazione con organizzazioni esterne. Per attuare la partecipazione culturale occorre però anche collaborare con un nuovo tipo di musicista e nella mediazione culturale assumere personale altamente qualificato, cosiddetti «changemaker». Ad approfittare di questo ampliamento d'orizzonti non saranno soltanto gli attori e i diversi gruppi della popolazione partecipanti: nel caso ideale anche la musica classica si arricchirà di nuovi significati.

Meine Musik auch für dich

Teilhabe im Musikbetrieb

Barbara Balba Weber

Aufgrund ihrer historischen Rolle als Hof-, Bildungs- oder Kirchenmusik und infolge ihres über Jahrhunderte aufgebauten Expertisegefälles zwischen Musikakteurinnen und Akteuren und Publikum hat die sogenannte hochkulturelle Musik ein grosses Problem: Der Gesamtkontext der klassischen Musik ist so stark von «oben» dominiert, dass sich viele Menschen nicht getrauen, sich aktiv oder rezipierend mit ihr auseinanderzusetzen. Viele wollen ihre Aufführungsstätten weder besuchen noch haben sie Lust darauf, diese Musik vertieft zu reflektieren oder mit ihren Vertreterinnen und Vertretern in Diskurs zu treten. So befindet sich die klassische Musik in unserer westeuropäischen Gesellschaft in der Situation, dass sie nur noch mit einem sehr eingeschränkten – vorwiegend bildungsbürgerlichen – Kreis in Beziehung steht. Die Öffentlichkeit aber, die diese Musik mit Steuergeldern finanziert, reagiert darauf zusehends verstimmt: Grössere Musikinstitutionen erscheinen der heutigen modernen Allgemeinheit oft wie anachronistische Bastionen des Feudalen und Aristokratischen, die zudem auch noch den Grossteil der Kultursubventionen beanspruchen.

Die Musikvermittlung sollte in dieser entzündlichen Lage eine zentrale Rolle spielen können. Denn ihre Aufgabe ist es, den Graben zwischen Hochkultur und bisher ausgeschlossenen Gesellschaftsgruppen zu verringern und die klassische Konzertkultur beispielsweise durch die Mitsprache von neuen Gesellschaftsgruppen zukunftsfähig zu machen. Was bei kleineren, innovativen und freischaffenden Akteurinnen und Akteuren der klassischen Musik teilweise schon funktioniert – die Verwirklichung kultureller Teilhabe – kommt bei schwerfälligeren Institutionen wie Klassikfestivals, Konzert- und Opernhäusern aber nur schleppend in Gang. Schauen wir uns deshalb den Fall «Klassikinstitution» aus der Optik der Musikvermittlung exemplarisch etwas genauer an.

Musterbeispiel Komische Oper Berlin

Dafür blicken wir zuerst einmal nach Berlin: Dort hat sich vor einigen Jahren Mustafa Akça¹ bei der Komischen Oper als Dramaturg beworben. Zwar entspreche er nicht dem ausgeschriebenen Profil, sagte er beim Vorstellungsgespräch, aber Musikwissenschaftler hätten sie ja schon genug im Haus – was sie bräuchten, sei doch sicher eher jemand, der die türkischstämmige Bevölkerung in Berlin ansprechen und in die Komische Oper holen könne. Das überzeugte. Mustafa Akça wurde daraufhin als Musikvermittler, als eine Art «Schnittstelle zwischen aussen und innen» angestellt. Als erstes ging Akça von Quartier zu Quartier und befragte seine türkischstämmigen Mitmenschen, was es brauchen würde, damit sie über die Schwelle der Komischen Oper träten.²

Die Massnahmen, die seither in der betreffenden Kulturinstitution umgesetzt wurden, liessen den Publikumsanteil dieser Gesellschaftsgruppe von fast null auf zwölf Prozent ansteigen:

- › Die Komische Oper hat heute eine Bestuhlung, auf deren Rückenlehne das Libretto auch in Türkisch mitgelesen werden kann – es kommen mittlerweile sogar Besuchergruppen aus der Türkei und fragen nach der Oper mit den türkischen Untertiteln.
- › Die Komische Oper hat heute auch zweisprachig gehaltene Kinderopern auf dem Spielplan – Mustafa Akça wusste, dass Türkisch für die Deutschtürken Emotionalsprache ist, und er wollte Oper ebenfalls als «Emotion pur» vermitteln.
- › An der Komischen Oper werden heute Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen im Haus laufend für das neue Publikumssegment sensibilisiert.
- › In der Komischen Oper dürfen heute Menschen, die sich einen Opernbesuch finanziell nicht leisten können, Karten über einen von der Komischen Oper finanzierten Kartenfonds beziehen – Gruppen oder einzelne Gäste mit geringem Budget können sich dafür ganz unkompliziert melden.

1 Mustafa Akça, geboren in Berlin-Kreuzberg, hat eine handwerkliche Ausbildung absolviert. Er ist Schauspieler und Moderator. Als Quartiersmanager in Berlin entwickelte er zwischen 2004 und 2011 interkulturelle und generationenübergreifende Programme. Seit 2011 ist er Mitarbeiter der Dramaturgie und Leiter des interkulturellen Projektes «Selam Opera!» an der Komischen Oper Berlin.

2 Die Informationen zum Beispiel «Mustafa Akça und die Komische Oper» stammen aus persönlichen Gesprächen der Autorin mit Mustafa Akça und aus Zeitungsinterviews (vgl. Taşdemir 2016, Röhling 2016).

Die Komische Oper setzt aber nicht bloss Massnahmen «inhouse» um, sondern geht unter der Leitung von Mustafa Akça aktiv in Quartiere und in Stadtteile mit besonderem Entwicklungsbedarf:

- › Das Musikvermittlungsteam arbeitet regelmässig mit den Quartiersmanagements, Nachbarschaftszentren und mit den Neuköllner Stadtteilmüttern³ zusammen.
- › Ein mit Sängern, Musikerinnen und einem Dramaturgen besetzter «Dolmuş» – ein speziell für den Zweck entwickelter Bus – fährt regelmässig durch Berlin.⁴
- › Eltern werden gezielt angesprochen, um Kinder und Jugendliche auf partizipative Musikprojekte wie «Selam Opera!» aufmerksam zu machen – wofür sich innerhalb von zwei Wochen jeweils zweihundert Familien bewerben.

Maximen für moderne Klassikbetriebe

Die Komische Oper ist heute also eine klassische Kulturinstitution, die Ideen und Konzepte für eine sich wandelnde Stadtgesellschaft entwickelt und produziert. Aus dem Berliner Beispiel lassen sich auch für Schweizer Musikinstitutionen, Ensembles, Orchester und Veranstalter gültige Maximen ableiten:

- › Mitarbeitende von Kulturinstitutionen nach dem Diversity-Prinzip auswählen, damit verschiedene Gesellschaftsgruppen nicht nur repräsentiert, sondern auch direkt angesprochen werden können.
- › Immer auch im öffentlichen Raum mit den künstlerischen Inhalten einer Kulturinstitution und deren Akteurinnen und Akteure präsent sein – und zwar

3 Aktuell helfen 76 Neuköllner Stadtteilmütter, die selbst Kinder haben und gut Deutsch sprechen, im Neuköllner Kiez, in dem von 300 000 Einwohnerinnen und Einwohnern fast die Hälfte einen Migrationshintergrund hat. Die Einsatzbereiche reichen vom Schulsystem, gesunder Ernährung, körperlicher und seelischer Entwicklung bis hin zu Sexualentwicklung und gewaltfreier Erziehung.

4 Die Komische Oper bringt mit dem «Operndolmuş» das Musiktheater in Berliner Kieze, damit sich Oper und Menschen direkt begegnen können. Dabei werden vor allem lokale Gemeinschaftsstätten besucht, um das Ensemble und die Musik ganz nah zu den Menschen zu bringen, ohne trennende Orchestergraben. 2016 fand das Ganze europaweit statt: Ein 16-köpfiges Team aus Sängern, Musikerinnen, Technikern, Moderatorinnen und Maskenbildnern begab sich der «Gastarbeiterroute» entlang auf die Busreise nach Istanbul.

nicht als Marketinginstrument, sondern als beziehungsstiftende künstlerische Stimme.

- › Technische, organisatorische und finanzielle Hindernisse zu den bestehenden Veranstaltungen bei verschiedenen Gesellschaftsgruppen seriös eruieren und anschliessend aufheben.
- › Konzertkontexte und die gesamte «Kultur» einer Institution so gestalten, dass sich verschiedene Gesellschaftsgruppen willkommen fühlen. Dafür diese Gruppen befragen und in die Umsetzung der betrieblichen Veränderungen einbeziehen.
- › Diverse Gesellschaftsgruppen bestimmen Konzertkultur und Inhalte aktiv mit. Dafür entwickeln Kulturinstitutionen eine professionelle Feedbackkultur und Diskursformate.
- › Diverse Gesellschaftsgruppen regelmässig in partizipative künstlerische Produktionen der Kulturinstitution involvieren.
- › Kulturinstitutionen gehen Kooperationen mit für die involvierten Gesellschaftsgruppen relevanten Organisationen ein.

Um diverse Gesellschaftsgruppen teilhaben zu lassen, müssen heutige Orchester und Veranstalter aber auch mit einem anderen Typus von Musikerin und Musiker zusammenarbeiten als bisher. Denn um als Musikakteurin oder Musikakteur in einer Gesellschaft und in einem musikalischen System agieren zu können, muss man heutzutage mehr können als ein Instrument zu spielen und mit mehr als Spieltechniken und Werkanalysen ausgerüstet sein. Heutige Akteurinnen und Akteure westlich komponierter Kunstmusik bewegen sich innerhalb der teilweise weit auseinanderliegenden Pole Tradition und Innovation. Sie ringen zugleich um Veränderung und Erhaltung ihrer Formate, ihrer Inhalte und ihrer Zuhörerschaft. Das sind grosse Herausforderungen, für die zahlreiche interdisziplinäre Kompetenzen und Interessen bei den einzelnen Musikern und Musikerinnen vorhanden sein müssen:

- › Musiker müssen sich auch ausserhalb der Bühne ihrem aktuellen oder zukünftigen Publikum widmen können – dies im Sinne von konkreten Werkstätten oder in «Third Spaces» wie z.B. im Foyer oder im öffentlichen Raum.
- › Musikerinnen müssen sich mit diversen Gesellschaftsgruppen auch verbal verständigen können.
- › Musiker müssen zusammen mit diversen Gesellschaftsgruppen bestehende Musikstücke umgestalten und neu erfinden können.

- › Musikerinnen müssen bereit sein, zu improvisieren und Musik abzuändern, zu verkürzen, anders zu besetzen und zu vereinfachen.
- › Musiker sollten interdisziplinär denken und Musik teilweise auch in Tanz, Architektur, Worte oder Bilder übersetzen können.
- › Musikerinnen sollten die Resultate aus diesen Werkstätten als ernstzunehmende Kunstwerke auf die Bühne bringen und neben herkömmlichen Musikwerken aufführen können.

Musikvermittlerinnen und -vermittler als Changemaker

Solche Kompetenzen sind bei freischaffenden Musikern und Musikerinnen und kleineren Ensembles teilweise schon anzutreffen – bei grösseren Kulturinstitutionen dauern solche Umwandlungen aber naturgemäss etwas länger. Das hat einerseits damit zu tun, dass Kunst natürlich nicht nur Bewegung, sondern auch eine gewisse stabile Identität braucht; eine allzu starke Veränderung löst bei Musikakteurinnen und Musikakteuren und ihrem Stammpublikum deshalb schnell Angst vor einem Zusammenbruch der kulturellen Identität aus. Andererseits ergeben sich auch Widerstände gegenüber neuen Praktiken, weil viele der etablierten Traditionen einen reibungslosen, automatisierten Betrieb erlauben.

Wenn man die Sache aber aus der Perspektive gewisser in Konzerten stark unterrepräsentierten Gesellschaftsgruppen betrachtet, zeigt sich, dass der Bedarf nach Mitsprache und Erneuerung sehr gross wäre. Analysiert man beispielsweise den klassischen Konzertbetrieb exemplarisch für die Gruppe der unter 25-jährigen Erwachsenen, fällt auf, dass bei dieser Gruppe unter anderem das Thema der Bewegung neu verstanden werden müsste: Junge würden sich mehr Bewegung im Konzertablauf, mehr Bewegung auf der Bühne und sichtbarere emotionale Bewegung bei den Akteurinnen und Akteuren und dem Publikum wünschen.⁵ Wenn man diese Gesellschaftsgruppe an der klassischen Konzertkultur teilhaben lassen wollte, müssten entsprechende Konsequenzen für den ganzen Betrieb gezogen werden.

«Die Musikvermittlung nimmt in dieser herausfordernden Gesamtsituation künstlerisch, spielerisch und kreativ eine Pionierrolle ein und experimentiert lustvoll mit dem Paradoxon, dass nur erhalten werden kann, was sich verändert» (Weber 2018, 13). Musikvermittlerinnen und -vermittler sind also nicht zu unterschätzende

5 Die Analyse «Jugendliche und Neue Musik» wurde anlässlich einer Jugendtagung des Upgrade Festivals der Donaueschinger Musiktage 2015 von der Autorin durchgeführt.

Impulsgeber für einen Wandel innerhalb eines Klassikbetriebs. Aber wie am Beispiel von Mustafa Akça dargestellt, steht und fällt das Ganze mit der Wahl der richtigen Person:

- › Eine Musikvermittlerin muss den anderen Mitarbeitenden eines Orchesterbetriebs oder eines Veranstalters überzeugend aufzeigen können, wie klassische Musik gelegentlich in neue Funktionen gebracht und wie Musikgenres und ihre Szenen vermehrt vermischt werden können.
- › Ein Musikvermittler muss die Musiker und Musikerinnen motivieren können, sich mit Amateurrinnen und Amateuren auf künstlerische Prozesse einzulassen und dafür gelegentlich von der eigenen Ästhetik abzurücken.
- › Eine Musikvermittlerin muss dafür sorgen, dass sich die Belegschaft eines Klassikbetriebs immer wieder ein ihr noch fremdes Publikum sucht und diverse Gesellschaftsgruppen mitdiskutieren lässt, wie Konzerte gestaltet werden.

Solche gut ausgebildeten und erfahrenen Fachpersonen werden aber von Klassikbetrieben aktuell noch selten eingestellt. Heute werden für die Musikvermittlungsabteilung meist gezielt junge, unerfahrene Personen ohne spezifische musikvermittlerische Ausbildung ausgewählt. Sie stehen in der Betriebshierarchie weit unten und erhalten ein entsprechend niedriges Gehalt. Meist werden sie mit quantitativ und qualitativ nicht zu bewältigenden Aufgaben ausgestattet, bei deren Umsetzung Management und Orchester oft nicht hinter ihnen stehen. Der Aktivitätsbereich der Musikvermittlungsabteilung wird zudem häufig auf Schulklassen oder bildungsbürgerliche Familien reduziert und durch Extra-Formate vom normalen Konzertbetrieb ferngehalten. Damit ist garantiert, dass zwar die von den Geldgebenden geforderten Vermittlungsbemühungen nachgewiesen werden können, dass aber gleichzeitig der Betrieb nicht durch eine echte Veränderung gestört würde: Alles bleibt, wie es schon immer war.⁶

Fazit

Das «System Klassik» ist – besonders im Bereich der grossen Klassikinstitutionen – aus Sicht der Musikvermittlung noch weit von kultureller Teilhabe entfernt. Aber die

⁶ Vgl. «Arbeitsbedingungen von Musikvermittler/innen». Eine Befragung von netzwerk junge ohren in Zusammenarbeit mit EDUCULT (Preview April 2018, Veröffentlichung Herbst 2019).

klassische Musik gibt es schon so lange, dass sie hoffentlich auch noch ein paar weitere Jahre Zeit hat, um aus dem «White Cube» herauszutreten und innerhalb dieser post-postmodernen Gesellschaftsordnung eine andere Rolle als bisher zu spielen. In Zukunft werden hoffentlich Akteurinnen und Akteure klassischer Musik immer wieder von der Bühne hinunter als interagierende Künstlerinnen und Künstler ins Foyer, vor den Eingang, auf die Strasse, ins Quartier, ins Abgelegene und ins Öffentliche gehen. Und von dort kommen sie verändert wieder zurück in das Klassiksystem, dem sie neue Impulse zu geben vermögen. So können sich Musikschaaffende aus den Grenzen ihrer Spezialisierung lösen, um den Horizont für ihre Aufgabe als Kulturschaaffende zu erweitern. Damit erweitert sich das Spektrum der an klassischer Musik teilhabenden Gesellschaftsgruppen. Und nicht zuletzt erweitert sich damit auch die Bedeutung von klassischer Musik: An die Stelle der Frage, was eine bestimmte Musik «an sich» bedeutet, tritt die Frage, welche Bedeutung eine bestimmte Musik «für mich» und «für andere» hat (vgl. Barth 2018).

Literatur

- Barth, Dorothee. 2008. *Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik*. Augsburg: Wissner-Verlag.
- Röhling, Lisa-Maria. 7.6.2016): Die Komische Oper auf der Spur der Arien. *Der Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/im-kleinbus-nach-istanbul-die-komische-oper-auf-der-spur-der-arien/13655464.html> (2.4.2019).
- Taşdemir, Ebru. 22.2.2016. *Oper geht nur international*. https://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_1152.html (2.4.2019).
- Weber, Barbara Balba. 2018. *Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung*. Bern: Stämpfli Verlag AG.

In unserer zunehmend heterogenen Gesellschaft gibt es bezüglich kultureller Teilhabe mannigfaltige Interessen und Bedürfnisse. Am Beispiel des Chorwesens wird ersichtlich, wie sich in Reaktion auf die vielgestaltige Nachfrage ein diversifizierteres kulturelles Angebot entwickelt. Chöre ermöglichen, abhängig von ihrer jeweiligen künstlerischen und sozialen Ausrichtung, unterschiedlichen Zielgruppen eine Mitwirkung. Im Kontext des demografischen Wandels entstehen vermehrt interkulturelle und intergenerationelle Chöre sowie Ensembles, die gezielt Menschen mit Migrationshintergrund oder Seniorinnen und Senioren ansprechen. Insbesondere niederschwellige und partizipativ ausgestaltete Chorangebote können Menschen aller sozialen und kulturellen Hintergründe sowie verschiedener Altersgruppen eine Teilhabe am Chorsingen erleichtern und haben ein grosses Integrationspotenzial.

Dans notre société toujours plus hétérogène, les intérêts et les besoins en matière de participation culturelle sont très différents. Le domaine choral montre de manière exemplaire comment une offre culturelle diversifiée peut se développer en réponse à une demande multiforme. Suivant leurs orientations artistiques et sociales, les chœurs permettent à des groupes cibles très différents de participer. En raison des mutations démographiques, nous assistons à l'émergence d'un nombre croissant de chœurs interculturels ou intergénérationnels et d'ensembles qui s'adressent de manière ciblée à des personnes issues de la migration ou aux seniors. Des chœurs d'un niveau accessible et dotés d'une structure participative peuvent faciliter la participation de personnes de toutes les origines sociales ou culturelles et de différentes classes d'âge. Ils ont donc un grand potentiel d'intégration.

Nella nostra società sempre più eterogenea vi sono interessi e bisogni disparati per quanto riguarda la partecipazione culturale. L'esempio delle corali mostra come in risposta a queste complesse esigenze si sviluppi un'offerta culturale diversificata. A seconda del loro orientamento artistico e sociale, i cori permettono la partecipazione di gruppi di destinatari differenti. Nel contesto del cambiamento demografico proliferano i cori interculturali e intergenerazionali, così come gli ensemble che si rivolgono esplicitamente a persone con passato migratorio o pensionate. Queste possibilità, in particolare se partecipative e a bassa soglia, agevolano l'attività corale di persone di qualsiasi estrazione sociale e culturale e di età diverse e possiedono un grande potenziale integrativo.

Das Chorwesen im Kontext des demografischen Wandels

Annatina Kull

Durch den demografischen Wandel stellen sich neue Herausforderungen für die Kulturpolitik, Kulturförderung und Kulturanbietenden. Wie sich Voraussetzungen und Formen kultureller Teilhabe ändern, lässt sich exemplarisch am Chorwesen aufzeigen.¹

Zielsetzungen von Chören, Sängerinnen und Sängern

Das Chorwesen bietet interessierten Sängerinnen und Sängern die Möglichkeit aktiver kultureller Betätigung und dem Publikum ein Konzerterlebnis als rezeptive Form der Teilhabe. Doch darüber, was diese kulturelle Teilhabe bedeutet, haben verschiedene Chöre und ihre einzelnen Mitglieder unterschiedliche Vorstellungen, die von ihren sozialen und künstlerischen Zielsetzungen abhängig sind. Es gibt niederschwellige Chorangebote, die eine Mitwirkung unabhängig von musikalischen Vorkenntnissen und Fähigkeiten ermöglichen, und partizipative Chöre, die grossen Wert auf Inklusion legen. Wenn ein Chor hingegen den künstlerischen Ambitionen Priorität beimisst und sehr hohe Leistungsansprüche hat, ist eine Mitwirkung nur für versierte Sängerinnen und Sänger möglich, was zu Ausschlüssen führt (Kull et al. 2018, 22–23). In Chören, die sowohl künstlerische als auch soziale Ziele verfolgen und die Ansprüche und Möglichkeiten einer heterogenen Chorgemeinschaft berücksichtigen wollen, müssen alle Beteiligten Kompromisse eingehen.

Bezüglich kultureller Teilhabe wurde in Erhebungen in Deutschland, Frankreich, Schweden, Polen, Rumänien und Slowenien konstatiert, dass Sängerinnen und Sänger mit hohem Bildungsstand in der Chorszene überproportional vertreten sind, was vermutlich auch auf die Schweiz zutrifft (Bartel und Cooper 2015, 43–44; Gebhardt

1 Vorliegender Beitrag beruht auf Resultaten des Forschungsprojektes «Immaterielles Kulturerbe und demographischer Wandel», das unter Mitarbeit von Annatina Kull, Marc-Antoine Camp, Sabine Eggmann und Reto Stäheli mit Unterstützung des Bundesamtes für Kultur realisiert worden ist. Der zugehörige Forschungsbericht ist unter Literatur aufgeführt.

2016, 24). Kreutz und Brünger (2012) haben in einer Studie in Deutschland zudem festgestellt, dass überdurchschnittlich viele Chorsängerinnen und -sänger in Berufen mit höherem Einkommen tätig sind. Sie betrachten dementsprechend «die Verbreitung des Chorsingens in alle soziale [sic] Schichten im Sinne der Chancengleichheit als gesamtgesellschaftliche Aufgabe» (Kreutz und Brünger 2012, 16).

Zielgruppenspezifische Chorangebote

Der demografische und gesellschaftliche Wandel hat zu einer zunehmend heterogenen Gesellschaft mit divergierenden individuellen Interessen und Bedürfnissen geführt. Um den unterschiedlichen Präferenzen und Voraussetzungen gerecht zu werden, bietet die Chorszene ein immer grösseres und vielfältigeres Angebot. Für Sängerinnen und Sängern, die sich nicht längerfristig an einen Chor binden können oder möchten, werden vermehrt Projektchöre gegründet und unverbindliches offenes Singen organisiert. Zunehmend profilieren sich Chöre, indem sie sich auf eng gefasste Zielgruppen ausrichten und bei der Ausgestaltung ihres Angebots deren spezifische Interessen und Bedürfnisse berücksichtigen. Einige Chöre fokussieren auf einen Musikstil, andere richten sich beispielsweise nur an Frauen oder nur an Männer, an spezielle Berufs- oder Altersgruppen, an Schwule oder Lesben, an Sängerinnen und Sänger einer bestimmten Sprachgruppe oder ethnischen Herkunft, an Flüchtlinge oder an Menschen mit Beeinträchtigungen. Im Zusammenhang mit Migration und demografischer Alterung werden im Chorwesen insbesondere ansprechende und geeignete Chorangebote für Seniorinnen und Senioren sowie für Menschen mit Migrationshintergrund bedeutsamer. Der gesellschaftliche Zusammenhalt kann durch «die Förderung der kulturellen Teilhabe möglichst aller gesellschaftlichen Gruppen [...] und die Förderung entsprechender Kulturangebote» unterstützt werden (Schweizerischer Bundesrat 2016, 38). Insbesondere partizipativ orientierte Chöre ermöglichen Menschen unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft sowie jeden Alters einen Zugang zum Chorsingen. Chorangebote, die sich ausschliesslich an Menschen mit Migrationshintergrund oder an ältere Menschen richten, sind zwar sinnvoll, bergen jedoch die Gefahr einer Stigmatisierung oder Segregation (Keuchel 2009, 171–172). Mit der Fokussierung auf eine bestimmte Zielgruppe werden andere Gruppen ausgeschlossen, wohingegen beispielsweise in interkulturellen und generationenübergreifenden Chorangeboten mehrere Bevölkerungsgruppen zusammengebracht werden.

Integrationspotenzial des Chorwesens hinsichtlich Migration

Das Chorsingen eignet sich aus mehreren Gründen als Integrationsmöglichkeit für Menschen mit Migrationshintergrund, wobei diese eine äusserst heterogene Gruppe darstellen. Die Mitwirkung in einem Chor kann beispielsweise Flüchtlingen, die unter schwierigsten Bedingungen in die Schweiz gelangt sind und teilweise besonderer Integrationsunterstützung bedürfen, oder neu zugezogenen Expats den Anschluss an einem neuen Wohnort erleichtern. Insbesondere interkulturelle Projekte haben ein grosses verbindendes Potenzial, indem sie ein gegenseitiges Kennenlernen, einen Austausch und gemeinsame Erlebnisse ermöglichen.

Gemeinschaftliches Singen ist auf der ganzen Welt verbreitet, weshalb Menschen unterschiedlichster Herkunft einen Bezug zu dieser Tradition haben (Barth 2016, 88). Das Chorsingen bietet einen vergleichsweise niederschweligen Zugang zur Musik, da im Gegensatz zu anderen musikalischen Aktivitäten kein Instrument angeschafft werden muss und die Stimme als Voraussetzung für das Singen fast allen Menschen gegeben ist (Bartel und Cooper 2015, 67; Bernicke 2016, 92; Pries 2016, 54). Damit die Teilnahme in einem Chor für Sängerinnen und Sänger ohne musikalisches Vorwissen und ohne fortgeschrittene Sprach- und Notenkenntnisse möglich ist, müssen Chorleitende die vorhandenen Voraussetzungen berücksichtigen. Ein Repertoire kann auch ohne Noten über das Gehör und durch Imitation erarbeitet werden (Barth 2016, 87; Friedel 2015a). Die Liedauswahl in interkulturellen Chören erfordert eine grosse Sensibilität, wobei insbesondere Liedgut mit politischer oder religiöser Konnotation problematisch ist. Wenn Lieder aus den Herkunftsländern der Sängerinnen und Sänger eingebunden werden, macht es Sinn, sie bei der Auswahl miteinzubeziehen. Eine zu starke Thematisierung der Herkunft und die Projektion kollektiv vermuteter kultureller Differenzen auf ein Individuum bergen jedoch die Gefahr einer Exotisierung (Barth 2016, 85; Friedel 2015b, 17; Frischen und Büdenbender 2016, 276–306; Ermert 2016, 26; Schilp 2017, 14).

Das Potenzial des Chorwesens hinsichtlich kultureller Teilhabe von Kindern und Jugendlichen mit Migrationshintergrund wurde in Deutschland in einer Studie des Arbeitskreises Musik in der Jugend (AMI) erforscht. Fast 90 Prozent der Chorleitenden mit Erfahrung in interkultureller Chorarbeit und 70 Prozent der weiteren befragten Chorleitenden stufen dieses Potenzial als «eher hoch» oder «sehr hoch» ein (Bernicke 2016, 94). In der Studie «Singing Europe» nannten über 65 Prozent der befragten Chöre die Integration von Menschen unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Alters als Anliegen, wobei nur 40 Prozent dieser Chöre der Ansicht waren, dieses Ideal erreicht zu haben (Bartel und Cooper 2015, 58). Neben der

Offenheit, Menschen mit Migrationshintergrund einzubinden, ist es für die Förderung kultureller Teilhabe im Chorwesen zentral, sie aktiv und gezielt anzusprechen und zu einer Mitwirkung einzuladen.

Integrationspotenzial des Chorwesens hinsichtlich Alterung der Gesellschaft

Die Alterung der Gesellschaft bringt eine steigende Nachfrage nach Chorangeboten, die speziell auf Seniorinnen und Senioren ausgerichtet, sind mit sich. Zugleich bereichern mehr und mehr ältere Sängerinnen und Sänger mit ihrer grossen Erfahrung und ihren zeitlichen Ressourcen altersdurchmischte Chöre. Die Mitwirkung in einem Chor kann für Seniorinnen und Senioren eine vitalisierende und gesundheitsfördernde Wirkung haben und ihnen einen Rahmen für sozialen Austausch bieten (Kull et al. 2018, 31–34). Die Mitwirkung in einem Chor sowie anderweitige musikalische Betätigungen können dazu beitragen, den zunehmend längeren Lebensabschnitt des Alters aktiv, positiv und sinnerfüllt zu gestalten (Bischoff 2011, 149; de Groote und Neubauer 2009, 179; Höppner 2008, 300–301).

Die Herausforderungen, die sich für das Chorwesen aus der demografischen Alterung ergeben, äussern sich insbesondere in konfliktreichen Fragen der Inklusion und Exklusion älterer Sängerinnen und Sänger. Einige Chöre entscheiden sich für die Einführung von klar definierten Alterslimiten oder für Leistungsevaluierungen im Rahmen von Vorsingen ab einem festgelegten Alter. Dies ist jedoch insofern problematisch, als die gesanglichen und stimmlichen Kompetenzen nicht ab einem bestimmten Alter abnehmen. Sinnvoller scheint es, bei Bedarf das Gespräch mit Chormitgliedern zu suchen, bei denen stimmliche Probleme zu beobachten sind, und sie hinsichtlich Stimmbildung und -pflege zu beraten oder gegebenenfalls für sie geeignetere Chorangebote zu diskutieren. Ideal ist es, wenn Chormitglieder selbst entscheiden können, ob und wann der Wechsel in einen anderen Chor für sie persönlich vorteilhaft ist (Koch 2015a; Kull et al. 2018, 32–33). Koch (2015a, 23) betont, dass Konflikte am ehesten vermieden werden können, wenn «das Selbstverständnis eines Chores für alle transparent ist und mitgetragen wird – egal ob sich der Chor als soziale Gemeinschaft oder als musikalisch anspruchsvolle Gruppierung sehen möchte. Ohne eine Klärung des Profils können langfristig viele Probleme aufkommen und der Spagat zwischen Anspruch und Diskriminierung ist mit Altersgrenzen eine Gratwanderung».

Alternativen für ältere Sängerinnen und Sänger sind insbesondere Seniorenchöre und intergenerationelle Chorangebote. In Seniorenchören können die Probenmethodik und -didaktik, die Erwartungen, die Literaturwahl sowie die Örtlichkeit und Tageszeit der Proben auf die Bedürfnisse und Voraussetzungen der älteren Sängerinnen und Sänger ausgerichtet werden. Interessen, Möglichkeiten und der musikalische Erfahrungshorizont der Mitglieder können jedoch auch innerhalb eines altershomogenen Chors unterschiedlich sein. Die impliziten oder expliziten Leitbilder von Seniorenchören stellen sich denn auch sehr divers dar. Chorleitende können sich bei Bedarf durch Weiterbildungen in Seniorenchorleitung spezialisieren oder sich für die Programmzusammenstellung von entsprechenden Literaturbänden inspirieren lassen. Grundvoraussetzungen für die Chorarbeit mit älteren Menschen sind neben dem musikalischen Handwerk insbesondere soziale Kompetenzen wie Geduld und Empathie (Koch 2015b; Kull et al. 2018, 33–35).

Altersdurchmischte Chöre vermögen einen wertvollen Beitrag zum intergenerationellen Austausch zu leisten. Sowohl jüngere als auch ältere Sängerinnen und Sänger können voneinander lernen und profitieren. Eine grosse Altersdurchmischung, wie sie beispielsweise in Generationenchören für Grosseltern und Enkelkinder gegeben ist, stellt durch die unterschiedlichen Erfahrungshintergründe und Ansprüche der Altersgruppen jedoch eine Herausforderung für Chorleitende dar und setzt eine Offenheit und Anpassungsfähigkeit aller Beteiligten voraus (Kull et al. 2018, 35–36).

Neben Generationen- und Seniorenchören gibt es viele weitere Chöre, welche die Inklusion älterer Menschen zwar nicht als Hauptanliegen verfolgen, jedoch Sängerinnen und Sänger jeden Alters und unabhängig ihres Leistungsvermögens integrieren. Dies wird durch folgenden Auszug aus einem Interview, das im Rahmen der Studie «(Dis-)Kontinuitäten im Chorwesen» mit der Präsidentin eines Kirchenchors geführt wurde, verdeutlicht (Kull et al. 2018, 33):

[...] Bei uns darf jeder (betont) kommen. Und wenn er neunzig ist, das spielt überhaupt keine Rolle. Und die sind immer herzlichst willkommen. Und auch wenn sie nicht mehr viel singen können, das ist auch kein Problem. [...] Also das ist eben auch das Schöne an unserem Chor. Bei uns kann wirklich jeder kommen, der will, und auch bleiben.

Weitere Formen von Kulturteilhabe für ältere Menschen können Chöre durch Auftritte oder offene Singanlässe in Seniorenheimen ermöglichen.

Schlussfolgerungen

Mit dem demografischen Wandel und einer zunehmend heterogenen Gesellschaft wird die Nachfrage nach unterschiedlich ausgerichteten Chören weiter wachsen. Ein breites und vielfältiges Chorangebot sowie geeignete Strategien und Konzepte können Menschen aller Generationen und unterschiedlichster Herkunft eine Teilhabe am Chorsingen erleichtern. Ein wertschätzender und bewusster Umgang mit Diversität und eine Offenheit gegenüber Veränderungen bilden die Voraussetzungen dafür, dass die Potenziale des Chorwesens für eine breite kulturelle Teilhabe erkannt und ausgeschöpft werden können.

Literatur

- Bartel, Roman und Côme Ferrand Cooper. 2015. *Singing Europe, a pilot study edited by the European Choral Association – Europa Cantat, realised in the frame of the VOICE European Cooperation project with the support of the European Union*. <http://www.singingeurope.org> (23.5.2018).
- Barth, Dorothee. 2016. Singen, Chorkultur, Migrationsgesellschaft und die allgemeinbildende Schule. In Karl Ermert (Hrsg.), *Chormusik und Migrationsgesellschaft. Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Teilhabe* (S. 81–89). Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel. <http://www.amj-musik.de/cum/> (23.5.2018).
- Bernicke, Astrid. 2016. Chöre und Migrationsgesellschaft – Gesellschaftspolitische Potentiale des Chorgesangs erkennen und nutzen. In Karl Ermert (Hrsg.), *Chormusik und Migrationsgesellschaft. Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Teilhabe* (S. 90–97). Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel. <http://www.amj-musik.de/cum/> (23.5.2018).
- Bischoff, Stefan. 2011. Deutsche Musikvereinigungen im demografischen Wandel – zwischen Tradition und Moderne, *Schriftenreihe der Bundesvereinigung Deutscher Orchesterverbände e.V.*, 5. Köln, http://www.miz.org/artikel/2011_BDO_Musikvereinigungen.pdf (23.5.2018).
- de Groote, Kim und Flavia Neubauer. 2009. Die Phantasie ist ewig jung. Kulturelle Bildung im Alter. In Andrea Hausmann und Jana Körner (Hrsg.), *Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage* (S. 178–201). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Ermert, Karl. 2016. Chor und Migrationsgesellschaft als Thema und als Projekt – Annäherungen, Ergebnisse und Perspektiven. In Karl Ermert (Hrsg.), *Chormusik und Migrationsgesellschaft. Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Teilhabe* (S. 15–46). Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, <http://www.amj-musik.de/cum/> (23.5.2018).
- Friedel, Nora-Henriette. 2015a. Willkommen im Chor. *Chorzeit*, 22 (Dezember 2015): 13–15.

- Friedel, Nora-Henriette. 2015b. Wir singen für den Frieden. Interview mit Cornelia Lanz. *Chorzeit*, 22 (Dezember 2015): 16–18.
- Frischen, Ulrike und Niklas Büdenbender. 2016. Kinder- und Jugendchöre und Migrationsgesellschaft – die Expert_innen-Interviews. In Karl Ermert (Hrsg.), *Chormusik und Migrationsgesellschaft. Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Teilhabe* (S. 254–323). Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel. <http://www.amj-musik.de/cum/> (23.5.2018).
- Gebhardt, Maria. 2016. Die musische Breitenkultur ist eines der ältesten und stärksten Felder bürgerlichen Engagements. Von hier aus können starke Impulse für die Herausforderungen der Migrationsgesellschaft ausgehen. *Chorzeit*, 32 (November 2016): 24–25.
- Höppner, Christian. 2008. Musikpolitische Aspekte der alternden Gesellschaft. In Heiner Gembris (Hrsg.), *Musik im Alter. Soziokulturelle Rahmenbedingungen und individuelle Möglichkeiten* (S. 298–303). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Keuchel, Susanne. 2009. «Kultur für alle» in einer gebildeten, ungebundenen, multikulturellen und veralteten Gesellschaft? Der demografische Wandel und seine Konsequenzen für die kulturelle Partizipation. In Andrea Hausmann und Jana Körner (Hrsg.), *Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage* (S. 151–176). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Koch, Kai. 2015a. Altersgrenzen in Chören? Zwischen Anspruch und Diskriminierung. *CHOR Live* 4: 22–23.
- Koch, Kai. 2015b. Es bewegt sich was. *Chorzeit*, 19 (September 2015): 14–18.
- Kreutz, Gunter und Peter Brünger. 2012. Musikalische und soziale Bedingungen des Singens. Eine Studie unter deutschsprachigen Chorsängern. *Musicae Scientiae*, 16(2): 168–184, <https://doi.org/10.1177/1029864912445109> (23.5.2018).
- Kull, Annatina, Marc-Antoine Camp, Sabine Eggmann und Reto Stäheli. 2018. *(Dis-)Kontinuitäten im Chorwesen. Das Chorsingen als immaterielles Kulturerbe im Kontext des demografischen und gesellschaftlichen Wandels* (Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik Nr. 16). Luzern: Hochschule Luzern – Musik, <https://zenodo.org/record/1401760#.XDJoQGnJ-po> (22.8.2018).
- Pries, Ludger. 2016. Sozialkulturelle Implikationen der Migrationsgesellschaft in Deutschland. In Karl Ermert (Hrsg.), *Chormusik und Migrationsgesellschaft. Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Teilhabe* (S. 48–57). Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, <http://www.amj-musik.de/cum/> (23.5.2018).
- Reul, Arne. 2015. Wir sind nicht farbenblind. Interview mit Anthony Trecek-King. *Chorzeit*, 22 (Dezember 2015): 34–36.
- Schilp, Marie. 2017. Alles im Fluss. *Chorzeit*, 40 (Juli/August 2017): 12–17.
- Schweizerischer Bundesrat. 2016. *Demografischer Wandel in der Schweiz. Handlungsfelder auf Bundesebene* (Bericht des Bundesrates vom 9. Dezember 2016 in Erfüllung des Postulats 13.3697 Schneider-Schneider), <https://www.bk.admin.ch/dam/bk/de/dokumente/strategische-fuehrungsunterstuetzung/Demografiebericht/Demografischer%20Wandel%20in%20der%20Schweiz.pdf.download.pdf/Demografischer%20Wandel%20in%20der%20Schweiz.pdf> (23.5.2018).

Trotz Krisenmeldungen aus der Buchhandelsbranche: Literarische Lesungen werden rege besucht und das Selberschreiben steht hoch im Kurs. Dahinter steht der Wunsch, das eigene Leben zu verorten. Sollen auch Bevölkerungsgruppen zur Teilhabe an literarischen Aktivitäten ermutigt werden, die dies nicht aus eigenem Antrieb tun, muss das Prinzip der Freiwilligkeit umgangen werden. So werden etwa Schülerinnen und Schüler aus sogenannten bildungsfernem Umfeld nur dann ein nachhaltiges Interesse am Schreiben und Lesen entwickeln können, wenn sie sich in diesem Bereich als handlungsfähig erleben. Dafür müssen sie Wissen aus ihrer Lebenswelt mit einbringen können. Dies geschieht unter anderem in Langzeitprojekten, in welchen Schulklassen mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern einen eigenen (kollektiven) literarischen Text schreiben, etwa im Projekt «Schulhausroman». Nachhaltige Wirkung entsteht für die Jugendlichen dann, wenn sie die Erfahrung der eigenen Handlungsfähigkeit im Bereich des Schreibens regelmässig bzw. immer wieder aufs Neue machen.

Malgré la crise du monde de l'édition, les lectures publiques sont très fréquentées et beaucoup de gens écrivent pour eux-mêmes. Ces activités répondent à un besoin de comprendre sa propre situation dans la vie. Si nous voulons également inciter des groupes sociaux qui ne participent pas spontanément à des activités littéraires, il faut contourner le principe qui veut qu'on leur en laisse le choix. Les écolières et les écoliers issus des couches peu instruites de la population ne s'intéresseront durablement à l'écriture et à la lecture que s'ils se sentent capables d'être eux-mêmes actifs dans ce domaine. Ce sentiment se cultive en particulier dans des projets à long terme où des classes collaborent avec des écrivains et des autrices pour écrire leurs propres textes (collectifs), par exemple sous la forme d'un roman d'école. Pour que l'effet soit durable, il faut que les jeunes répètent régulièrement cet exercice et renouvellent ainsi l'expérience de leur aptitude à écrire.

Nonostante la situazione critica del settore librario, le letture di autrici e autori continuano ad attirare pubblico e scrivere diventa sempre più popolare. Questa tendenza nasconde l'aspirazione di trovare la propria collocazione nella società. Per incentivare la partecipazione ad attività letterarie di gruppi della popolazione che normalmente non vi accederebbero di propria iniziativa occorre aggirare il principio della libera volontà. Allieve e allievi che non hanno potuto sfruttare o hanno trascurato le opportunità formative svilupperanno un interesse durevole per la lettura e la scrittura solo se si sentiranno capaci di farlo. Devono dunque poter attingere al sapere del proprio vissuto. Questo avviene tra l'altro in progetti a lungo termine in cui classi e autrici e autori scrivono dei propri testi letterari (collettivi). Un esempio è il progetto Romanzo a scuola. Se i giovani possono sperimentare regolarmente o ripetutamente le proprie capacità nella scrittura l'effetto sarà duraturo.

Im Schreiben das Leben verorten

Teilhabe und die Grenzen der Freiwilligkeit

Gerda Wurzenberger

«Mangelndes Interesse» steht in einer in EU-Ländern durchgeführten Bevölkerungsbefragung zu «Cultural Access and Participation» (Special Eurobarometer 2013, 21) an allererster Stelle der angegebenen Gründe, auf den Besuch einer Kulturinstitution zu verzichten. Nur beim Bücherlesen wird das «mangelnde Interesse» vom Faktor «Zeitmangel» überboten. Immerhin aber wird in Deutschland – wie in den meisten europäischen Ländern – das Lesen von Büchern als häufigste kulturelle Tätigkeit angegeben (Special Eurobarometer 2013, 12). Die jüngste Studie des Börsenvereins des deutschen Buchhandels zur Leserstruktur in Deutschland zeigt entsprechend, dass der Anteil an der Gesamtbevölkerung, die Bücher kauft, praktisch stabil geblieben ist, und jener der Leserinnen und Leser zwar abgenommen hat, mit 83 Prozent jedoch weiterhin sehr hoch ist. Und doch schlagen Buchhandel und Verlage seit Jahren Alarm: Die gesellschaftliche Bedeutung der Literatur sinkt, unabhängige Buchhandlungen schliessen, literarische Verlage sind nicht mehr selbsttragend und es gibt keinerlei Orientierung mehr darüber, was denn wirklich «gute» Literatur sei, was unbedingt gelesen und auch gefördert werden solle. Stattdessen gilt die Devise: Hauptsache es wird gelesen, egal was.

Vorbei die Zeiten eines verbindlichen Kanons und einer diesem Kanondenken verpflichteten Literaturkritik mit hohem gesellschaftlichen Renommee und Einfluss. Die Funktion des Lesens allgemein sowie der Literaturvermittlung in der Schule bewegt sich entsprechend wieder in jene Richtung zurück, aus der sie vor dem Aufstieg der Literatur zum «Leitmedium» im Namen der «gelehrten Bildung» herkam: Literaturunterricht und Lesen sollen wieder vor allem sprachliche Fertigkeiten bereitstellen, die in allen Fächern – und entsprechend auch in der späteren Ausbildung und Berufsausübung – von Nutzen sein können.

Vom Lesen zum Selberschreiben

Bereits in einer frühen Phase der Literaturvermittlung im Deutschunterricht – die Lektüre literarischer Werke fand dort in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erst nach und nach Eingang – taucht die Vorstellung auf, Literatur könne am besten über eine «erlebnismässige Nachgestaltung der Texte durch die Schüler» (Jäger 1981, 127; zit. nach Rauch 2005) vermittelt werden. Diese «romantische» Idee ging davon aus, dass «Phantasie» die Freude am Lesen steigern und folglich Literatur gelesen werden solle, welche die «Einbildungskraft als ein produktives und rezeptives Vermögen» (Rauch 2005, 49) fördere. Nachdichtung miteingeschlossen. Ein solcher Unterricht förderte aber natürlich auch die Laienautorenschaft, auf die Kurt Tucholskys Häme sich einst ergoss:

Der gebildete Mittelstand des neunzehnten Jahrhunderts sonderte, schon entsprechend gereizt, lyrische Gedichte ab sowie auch Dramen – [...] Sie fühlten sich durch die Klassiker angekratzt, nun rann ihre Bildungsdrüse aus [...].
(Tucholsky 1996, 104)

Im Grunde befinden wir uns in der aktuellen Debatte rund um kulturelle Teilhabe an einem ganz ähnlichen Punkt, an dem ebenfalls eine «Romantisierung» des Umgangs mit Literatur sinnvoll erscheint: Noch nie wird und wurde so viel geschrieben wie seit der Jahrtausendwende. Jeder und jede kann heute einen Text verfassen und eigenständig als Buch, E-Book oder sonst online (Blogs, Fanfiction usw.) publizieren – ohne Mühe, ohne grosse Kosten – und das wird durchaus rege genutzt. Diese Aktivitäten sind Ausdruck auch einer Leerstelle, welche der Bedeutungsverlust des literarischen Systems hinterlassen hat: Viele Menschen wünschen sich über private, einsame Lektüren eines Buches hinaus Aktivitäten mit dem Ziel, in einer Welt, die wenig Orientierung bietet, ihr eigenes Lesen – und damit auch ihr eigenes Leben zu verorten. Der Boom der Literatur-Lesungen ist ein Indiz dafür: Man kommt in Tuchfühlung mit den Schriftstellerinnen und Schriftstellern und kann die eigene Lese- und Lebenserfahrung mit jener der Profis vergleichen. An vielen Lesungen zeigt sich, dass es gerade die autobiographischen Elemente sind, die an zeitgenössischer Literatur interessieren. Entsprechend erreichen autobiographische Romane wie der Roman-Zyklus «Min Kamp» des Norwegers Karl Ove Knausgård weltweit Millionenauf-

lagen. Und so wird auch das Aufschreiben der eigenen Lebensgeschichte als Roman oder als Autobiographie wieder zur Möglichkeit.¹

Seit einigen Jahren mehren sich entsprechend Schreibprojekte, die sich an Nicht-Profis richten. Viele von ihnen beruhen auf dem Prinzip der Freiwilligkeit, wie etwa das Projekt «Edition Unik», Kurse zu «kreativem Schreiben» (in Volkshochschulen usw.) oder auch das Freifach «Creative Writing» in Gymnasien. Dazu kommen Wettbewerbe wie der «Schweizer Autobiographie-Award» oder der Schreibwettbewerb «Ü70». Schreiben hat Konjunktur. Solche Angebote werden vor allem von aktiven Leserinnen und Lesern, oft fortgeschrittenen Alters, wahrgenommen und häufig von Autorinnen und Autoren gecoacht, welche damit auch einen Teil ihres Lebensunterhalts verdienen.

Die Grenzen der Freiwilligkeit

Wie aber kann man Bevölkerungsgruppen zum Lesen oder Schreiben bringen, die dies nicht aus eigenem Antrieb tun? Laut Studien im Schulumfeld hat sich die lange gehegte Hoffnung als falsch erwiesen, dass «durch Besuche professioneller Kulturveranstaltungen im Rahmen des Schulunterrichts nachhaltig ein Interesse daran entwickelt wird: Tendenziell zeigen schulische Besuche eher den gegenteiligen Effekt» (Mandel 2016, 40). Die Studie kommt zum Schluss, dass für nachhaltiges kulturelles Interesse von Kindern und Jugendlichen nach wie vor das Elternhaus der «zentrale Mittler» ist und «dass eigene künstlerische Aktivitäten signifikant das Interesse auch an der Rezeption professioneller Kunst erhöhen» (Mandel 2016, 40). Mit anderen Worten: Gefragt sind Projekte, die für bestimmte Gruppen und unabhängig vom familiären Umfeld eine Möglichkeit schaffen, selber kulturell, künstlerisch aktiv zu werden, sich über die kulturelle Teilhabe selber als Insider, als Insiderin im Feld der Kultur, zum Beispiel der Literatur, zu erleben. Für Bevölkerungsgruppen notabene, die dies nicht von sich aus, also freiwillig tun.

Lässt sich aber das Prinzip Freiwilligkeit ersetzen? Kann man Menschen zwingen zu schreiben? Ist das dann noch Kultur? Und in welchem Umfeld ist das überhaupt denkbar? Fragen, die an unserem Selbstverständnis als «freie Menschen» kratzen. Und doch muss man sie stellen, meint man es ernst mit kultureller Teilhabe.

1 Zum gebildeten Lebensstil des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert gehörte auch das Schreiben von Briefen, Tagebüchern, Autobiographien, immer mit literarischem Anspruch und mit dem Ziel, das eigene Leben literarisch zu formen und damit zu verorten.

Die Sache ist ganz einfach, wenn die Schule einbezogen wird. Zumal Literaturvermittlung ihren Anfang in der Schule genommen hat. Fast schon selbstverständlich ist es, dass heute Schulklassen nicht einfach Bücher lesen, sondern auch gemeinsam mit Autorinnen und Autoren Texte aller Art schreiben. Diese Workshops haben sich vor allem in den Ballungszentren zu einem wichtigen Teil der schulischen Literaturvermittlung entwickelt. Sie sind allerdings häufig darauf ausgerichtet, dass die Kinder und Jugendlichen eine unterhaltsame Abwechslung haben. Davon profitieren Kinder aus einem kultivierten Bildungsumfeld sehr viel stärker als jene aus sogenannten bildungsfernem Umfeld. Erklären lässt sich dies durch den Umstand, dass Erstere im Gegensatz zu Kindern aus bildungsfernem Umfeld schon eine «grundsätzlich zugewandte» Haltung zu Kultur und kulturellen Tätigkeiten mitbringen. Dies ist «nicht etwa das Ergebnis individueller Entscheidungen oder Begabung», sondern «eine erlernte und ererbte Haltung» (Wieczorek 2018, 8).

Verortung in der eigenen Lebenswelt

Wer an Kultur nachhaltig teilhaben soll, muss sich in diesem Feld also sicher fühlen, muss sich darin als handlungsfähig und wirkmächtig erleben. Und zwar möglichst häufig. Denn nur dann, wenn «gewisse Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata» (Wurzenberger 2016, 128), die mit der eigenen Lebenswelt verknüpft, also verortet sind, sich wiederholt als erfolgreich erweisen, können sie auch auf andere Kontexte übertragen werden – also nachhaltig sein. Kinder und Jugendliche aus bildungsfernem Umfeld hingegen machen in der Regel in der Schule die gegenteilige Erfahrung, nämlich «dass ein auf ihr alltagspraktisches Wissen gestütztes Handeln nicht als kompetentes Handeln wahrgenommen wird» (Wurzenberger 2016, 128). Ganz besonders gilt das auf der Ebene der Sprache, also beim Schreiben und Lesen. Schülerinnen und Schüler mit schwachen Leseleistungen machen vor allem dann eine positive Leseerfahrung, wenn sie «Erfahrungen und Wissen aus ihrem Alltagsleben mit den Inhalten des Textes verbinden» können und sich «im aktiven Tun selbst einbringen» (Böck 2007, 134; zit. nach Wurzenberger 2016). Theoretisch könnte die Schule eine solche Entwicklung durch eine entsprechende Lektüreauswahl begünstigen. Beim Schreiben allerdings gerät die Schule in ein normatives Dilemma. Denn ein Text, der stark von Mündlichkeit geprägt ist und auch sonst von der schulischen Norm (Orthographie, Grammatik und Wortwahl) abweicht, wird zwangsläufig negativ beurteilt. Entsprechend erleben sich Kinder und Jugendliche aus bil-

dungsfernem Umfeld gerade beim Schreiben in der Schule als wenig handlungsfähig. Die Lage scheint ausweglos.

Hier kommen die Autorinnen und Autoren als literarische Profis ins Spiel. In Langzeitprojekten wie etwa im Projekt «Schulhausroman» oder in Projekten des Jungen Literaturlabors Jull² gelingt es ihnen, die Jugendlichen zu motivieren, jenes Wissen, jene Ideen und sprachlichen Mittel zum Einsatz zu bringen, die eng mit ihrer Lebenswelt verknüpft sind, im bildungsorientierten Umfeld der Schule sonst jedoch keinen Wert besitzen. Dies ist möglich, da die Abweichung von der Norm für Schriftstellerinnen und Schriftsteller zum Berufsalltag gehört: Literatur ist auch die kreative Abweichung von Sprachnorm. Und so sind die Autorinnen und Autoren für die Jugendlichen glaubhaft in der Rolle derer, die gewisse «fehlerhafte» Formulierungen wunderschön finden oder die sich begeistern können für Erzählpassagen, die aus einer sprachlichen Reduziertheit grosse Kraft entwickeln. Denn in gewisser Weise nehmen Jugendliche aus bildungsfernem Umfeld in der globalisierten und digitalisierten Medienwelt einen privilegierten Platz ein: Der Transfer von Medienwissen sowie von Alltagssprachlichen Ressourcen in einen Erzähltext ist für sie keine komplizierte Angelegenheit, sondern erfolgt – zumindest unter günstigen Umständen wie bei Langzeitprojekten – mit einer grossen Selbstverständlichkeit. Wissen aus Computergames und Filmen, aus der Konsumwelt, aus der Populärkultur (TV-Serien, Soaps oder Rap) bis hin zu Wissen über Stars und Berühmtheiten mischen sich mit Alltagssprachlichen Elementen zu einem «intermedialen Style» (Wurzenberger 2016), der das Erzählen direkt in der Lebenswelt der Jugendlichen verortet. Und der in der Welt der Literatur gleichzeitig etwas völlig Neues darstellt.

Der lange Weg der Nachhaltigkeit

Dieser Effekt aber kann nur in Langzeitprojekten zur Wirkung kommen. Im Projekt Schulhausroman etwa arbeiten die Autorinnen und Autoren über mehrere Monate regelmässig mit einer Klasse. Dabei entsteht ein Kollektivtext. Alle schreiben – zwar zunächst vielleicht eher unfreiwillig – gemeinsam an einem längeren Text, was schwa-

2 Vergleichbare Projekte, die gleich konsequent arbeiten, gibt es meines Wissens nicht – abgesehen von Einzelprojekten, die oft auf Initiative engagierter Lehrpersonen zustande kommen. So ist auf der Webseite «Deutscher Bildungsserver» eine Liste mit Schreibwerkstätten für Kinder und Jugendliche zu finden, die allesamt für interessierte und begabte Kinder und Jugendliche auf der Basis der Freiwilligkeit stattfinden. Das Projekt Schulhausroman, ein Tochterprojekt des Schweizer Projekts, das in Deutschland bereits Preise gewonnen hat, ist dort nicht erwähnt.

che und unsichere Schreibende massiv entlastet, sie aber gleichzeitig in einen langfristigen Schreibprozess einbindet. Die Profis moderieren als Schreibcoachs diesen Prozess, sie fügen zwischen den einzelnen Workshops die neu entstandenen Teile zu einem Ganzen, stellen den immer länger werdenden Text zur Diskussion und bringen so die Textarbeit voran. Ein wichtiger Punkt dabei ist der Abschluss: Die Schulhausroman-Texte werden als Lesehefte gedruckt, sodass die öffentliche Abschluss-Lesung an einem Kulturort – nie in der Schule! – gleichzeitig auch die Buchvernissage ist. Dieser öffentliche Auftritt, das Präsentieren des eigenen, kollektiven Textes, macht für die Jugendlichen erst spürbar, dass sie tatsächlich etwas Besonderes, etwas Eigenes geschaffen haben. Und dieses Erleben einer gewissen Handlungsfähigkeit im Bereich des Schreibens ist der erste Schritt hin zu einer kulturellen Teilhabe, die auch in der Freizeit, in der Freiwilligkeit möglich wird. Dafür aber müsste die Erfahrung der Handlungsfähigkeit regelmässig und über Jahre immer wieder aufs Neue gemacht werden. Dies scheitert bislang vor allem auch an den Strukturen der Schule, in welcher es wenig Spielraum für wirklich langfristige Projektplanung gibt.

Die Fokussierung auf Bevölkerungsgruppen, die das Interesse an der Literatur nicht bereits in ihrer Kindheit und Jugend sozial vermittelt bekommen haben, also nicht schon aufgrund ihrer Herkunft am Literaturbetrieb teilhaben, lässt sich über die Schule hinaus erweitern. Auch Bevölkerungskreise, die trotz hoher Bildung wenig mit Literatur anfangen können, wären interessante Versuchsgruppen. Denn auch bei Erwachsenen kann durch das Ausschalten des Faktors Freiwilligkeit ein Zugang zu aktiver kultureller Teilnahme erleichtert werden. So wäre es denkbar, dass die Angestellten einer Migros-Filiale, eine Abteilung einer Bank oder die Belegschaft eines Anwaltsbüros mit einer Autorin oder einem Autor gemeinsam Texte schreiben, also eigene kreative Schreiberfahrungen machen. Denn will man neue Leserschichten gewinnen gilt: «Am Anfang müssen immer die eigenen ästhetischen, aktiven Erfahrungen stehen, um darüber dann auch das Interesse für die rezeptiven Angebote zu gewinnen» (Wolfgang Zacharias 2016, 244).

Literatur

Böck, Margit. 2007. *Literacy im Alltag von Jugendlichen. Eine Kulturtechnik im Spannungsfeld zwischen Freizeit und Schule. Projektbericht einer Sekundäranalyse der Daten zur Lesekompetenz von PISA und PISA PLUS 2000*. Salzburg: Universität Salzburg.

- Börsenverein des Deutschen Buchhandels. 2012. *Studie «Buchkäufer – quo vadis?»*. http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Buchk%C3%A4ufer_quo_vadis_Bericht_Juni_2018_Kernergebnisse.pdf (20.6.2018)
- Deutscher Bildungsserver. *Schreibwerkstätten für Kinder und Jugendliche*. <https://www.bildungsserver.de/Schreibwerkstaetten-fuer-Kinder-und-Jugendliche-4951-de.html> (6.11.2018).
- European Commission. 2013. *Special Eurobarometer 399. Cultural Access and Participation. Report*. <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPECIAL/surveyKy/1115/p/2> (20.6.2018).
- Jäger, Georg. 1981. Schule und literarische Kultur. Sozialgeschichte des deutschen Unterrichts an höheren Schulen von der Spätaufklärung bis zum Vormärz. Stuttgart: Metzler.
- Mandel, Birgit. 2016. Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung. In Birgit Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 19–49). Bielefeld: transcript.
- Rauch, Marja. 2005. «Ausbildung zur Reflexion». Zur Genese des Literaturunterrichts im Zeichen der Romantik. In Korte, Hermann; Marja Rauch (Hg.), *Literaturvermittlung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vorträge des 1. Siegener Symposiums zur literaturdidaktischen Forschung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Tucholsky, Kurt. 1996 [1960]. *Maienklang und die soziologische Situation*. Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Band 10. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 104ff.
- Wieczorek, Wanda. 2018. *Zurücktreten bitte! Mehr kulturelle Teilhabe durch rationale Kulturvermittlung*. München: Kopaed.
- Wurzenberger, Gerda. 2016. *Intermedialer Style. Kulturelle Kontexte und Potenziale im literarischen Schreiben Jugendlicher*. Bielefeld: transcript.
- Zarachias, Wolfgang. 2016. *Wolfgang Zacharias im Interview mit Birgit Mandel*. In Birgit Mandel (Hrsg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* (S. 239–245). Bielefeld: transcript.

Dritter Teil
Kulturelle Teilhabe stärken

Troisième partie
Renforcer la participation culturelle

Terza parte
**Rafforzare la partecipazione
culturale**

Im Jahr 2014 hat der Bundesrat die Stärkung der kulturellen Teilhabe zu einer strategischen Handlungsachse der Kulturförderung des Bundes erklärt. Das Parlament hat die entsprechende Kulturbotschaft 2016–2020 gutgeheissen und damit die kulturpolitische Neuausrichtung bestätigt. Der Fokus auf die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben führt in einzelnen Förderbereichen zu neuen Fördermassnahmen oder zu neuen Förderakzenten. Der Beitrag erläutert, wie das Bundesamt für Kultur den Auftrag umsetzt und welche Erfahrungen dabei in der laufenden Förderperiode gemacht wurden.

Le Conseil fédéral a élevé en 2014 le renforcement de la participation culturelle au rang d'axe d'action stratégique de la politique d'encouragement de la culture de la Confédération. Son Message culture 2016 à 2020 a ensuite été approuvé par le Parlement, qui a confirmé ainsi les nouvelles orientations de la politique culturelle. La priorité donnée à la participation de la population à la vie culturelle demande de nouvelles mesures de promotion ou de nouveaux accents dans différents domaines d'encouragement de la culture. Cette contribution explique comment l'Office fédéral de la culture met en œuvre ce mandat et quelles expériences ont déjà été réalisées dans la période en cours.

Nel 2014 il Consiglio federale ha definito il rafforzamento della partecipazione culturale come asse d'azione strategico della promozione culturale della Confederazione. Il Parlamento ha approvato il relativo Messaggio sulla cultura 2016–2020 e confermato la nuova impostazione della politica culturale. Rafforzare la partecipazione della popolazione alla vita culturale in determinati ambiti richiede nuove misure o nuovi accenti di promozione. Il contributo illustra come l'Ufficio federale della cultura ha attuato il mandato e quali esperienze ha fatto nel periodo di promozione in corso.

Vom Modellvorhaben zur Querschnittaufgabe

Die Handlungsachse «Kulturelle Teilhabe» in der Kulturförderung des Bundes

David Vitali

Jeweils im September treffen sich Jugendtheatergruppen aus allen Landesteilen in Aarau. Das Jugend Theater Festival Schweiz zeigt dem Publikum das breite Spektrum der Theaterarbeit von und mit Jugendlichen. Es ist ein Ort des Dialogs, an dem junge Theaterschaffende sich austauschen, über die Bühnenkunst diskutieren und ihr Netzwerk erweitern.

Die «KulturLegi» von Caritas macht Kulturangebote für Menschen an der Armutsgrenze erschwinglich: günstiger ins Museum, zum halben Preis ins Kino oder reduzierte Kosten für einen Tanzkurs – so werden die Hürden für den Zugang zu Kultur gesenkt. Rund 1000 Organisationen aus dem Kulturbereich gewähren der KulturLegi einen Rabatt auf ihre Produkte und Dienstleistungen. Bis zum Jahr 2020 soll das Kulturangebot ausgebaut und besser vermittelt und bekanntgemacht werden. Insgesamt sollen 200'000 armutsbetroffene und -gefährdete Menschen in der Schweiz im Besitz einer KulturLegi sein.

«Kultur inklusiv» wird an Kulturinstitutionen vergeben, die sich zur Förderung der Inklusion in fünf Handlungsfeldern verpflichten: Kulturangebot und -vermittlung, inhaltlicher Zugang, baulicher Zugang, Arbeitsangebote und Kommunikation. Das Label «Kultur inklusiv» wurde in einem Pilotprojekt im Kanton Bern entwickelt, lanciert und getestet. Bis 2019 wird das Label auf die gesamte Schweiz ausgeweitet. Rund 50 Kulturinstitutionen aus der Deutschschweiz sowie rund 20 Kulturinstitutionen aus der Romandie und dem Tessin sollen als neue Labelträger gewonnen werden.

Die Unterstützung eines Festivals für Jugendtheatergruppen, die Einbindung Armutsbetroffener ins kulturelle Leben, die hindernisfreie Zugänglichkeit von Kulturinstitutionen – dies sind wichtige Aufgaben für eine Kulturförderung, die sich als Gesellschaftspolitik versteht und die gesamte Bevölkerung und ihr Miteinander im Auge hat. Und es sind drei Beispiele für die Förderung der kulturellen Teilhabe durch das Bundesamt für Kultur.

Die Verankerung der kulturellen Teilhabe in der Kulturbotschaft

Öffentliche Kulturförderung und die von ihr finanzierten Kulturinstitutionen haben einen gesellschaftlichen Auftrag als Räume der Verständigung und der Anerkennung. Zur Kulturförderung gehört es, möglichst alle Bevölkerungsgruppen anzusprechen und zu gewinnen. Diese Überlegungen haben den Bundesrat im November 2014 dazu bewogen, «Kulturelle Teilhabe» als eine von drei strategischen Handlungsachsen für die Kulturförderung des Bundes in den Jahren 2016–2020 zu verankern. In seiner «Kulturbotschaft» unterstreicht er den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang: «Die Stärkung der Teilhabe am kulturellen Leben wirkt den Polaritäten in der Gesellschaft entgegen und ist damit eine zentrale Antwort auf die Herausforderungen der kulturell diversen Gesellschaft.»¹

Der Bundesrat schlug vor, die Kompetenzen des Bundes zur Förderung der kulturellen Teilhabe auszubauen und die Förderung der kulturellen Teilhabe als Querschnittsaufgabe der nationalen Kulturpolitik zu positionieren. Das Parlament hat im Rahmen der Beratung der Kulturbotschaft diese Stossrichtung unterstützt und einen neuen Förderartikel ins Kulturförderungsgesetz aufgenommen. Dieser ermöglicht es dem Bundesamt für Kultur, Initiativen und Strukturen zur Förderung der kulturellen Aktivität von Laien, zur Kinder- und Jugendkulturarbeit oder zur Verbesserung des Zugangs zu Kultur zu unterstützen.²

Verschiedentlich wurde in der parlamentarischen Debatte auf den Zusammenhang mit anderen Entwicklungen im Schweizerischen Kulturrecht hingewiesen, namentlich die Einführung einer neuen Verfassungsbestimmung zur musikalischen Bildung in der Volksabstimmung vom 23. September 2012 (Art. 67a BV). Auch in der öffentlichen Vernehmlassung im Vorfeld der Behandlung der Vorlage durch das Parlament wurde die Ausrichtung der Kulturförderung auf eine Handlungsachse «Kulturelle Teilhabe» breit unterstützt.³ Die rege Diskussion in der nationalen Politik und in den Fachgremien der Kulturförderung führte dazu, dass das Konzept der kulturellen Teilhabe breit rezipiert wurde und rasch Eingang in die Kulturleitbilder von vielen Kantonen, Städten und Kulturinstitutionen gefunden hat.

1 Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020 vom 28. November 2014, S. 500, 525, 573 (BBl 2015 497).

2 Bundesgesetz über die Kulturförderung vom 11. Dezember 2009 (SR 442.1), Art. 9a: Der Bund kann Vorhaben zur Stärkung der Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben unterstützen.

3 Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020: Bericht über die Ergebnisse der Vernehmlassung (abrufbar unter: www.bak.admin.ch/kulturbotschaft, Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturbotschaft).

Die Förderung der kulturellen Teilhabe durch das Bundesamt für Kultur

Mit der Handlungsachse «Kulturelle Teilhabe» hat der Bundesrat nicht eine Einzelmassnahme ergriffen oder ein bestimmtes Programm lanciert, sondern ein übergeordnetes kulturpolitisches Ziel definiert. An dessen Umsetzung sind alle Kulturstiftungen des Bundes beteiligt: das Bundesamt für Kultur, die Stiftung Pro Helvetia, die Schweizerische Nationalbibliothek und das Schweizerische Nationalmuseum.

Der vorliegende Beitrag fokussiert auf das Bundesamt für Kultur, das sich auf unterschiedlichen Ebenen für die Stärkung der kulturellen Teilhabe einsetzt. Erstens in den angestammten Förderbereichen mit starker Teilhabeorientierung: Diese wurden im Hinblick auf die Förderperiode 2016–2020 ausgebaut oder stärker auf die Förderung der Teilhabe ausgerichtet, beispielsweise die Bereiche Filmkultur mit der Unterstützung von Audiodeskriptionen, die Leseförderung mit der Einführung einer Projektförderung für Vorhaben in Zusammenarbeit mit Schulen oder Bibliotheken, die musikalische Bildung mit der Einführung des Programms «Jugend und Musik» oder die Laienkultur mit der Unterstützung von Volksfesten. In der Zusammenarbeit mit Kulturstiftungen wie Museen, Filmfestivals, Organisationen von Kulturschaffenden wurden die entsprechenden Leistungsvereinbarungen dahingehend angepasst, dass die Institutionen zu spezifischen Bemühungen zur Stärkung der kulturellen Teilhabe angeregt werden.

Zweitens kann das Bundesamt für Kultur seit 2016 teilhabeorientierte Vorhaben von Dritten mit finanziellen Beiträgen unterstützen. Grundlage ist die Fördermöglichkeit im Kulturförderungsgesetz (Art. 9a KFG). Die Förderung ist subsidiär zu anderen Subventionsbestimmungen des Bundes im Kulturbereich: Vorhaben, die anderweitig gefördert werden können, beispielsweise in verwandten Bereichen wie der musikalischen Bildung, oder die über bestehende Leistungsvereinbarungen des Bundes bereits abgedeckt sind, beispielsweise mit Museen oder Festivals, können nicht unterstützt werden. Der nachfolgende Abschnitt nimmt die Projektförderung durch das Bundesamt für Kultur genauer unter die Lupe.

Drittens leistet das Bundesamt für Kultur einen Beitrag zur Vernetzung der Akteure sowie zur Vertiefung der Wissensgrundlagen und zum Kompetenzzugewinn auf dem Gebiet der kulturellen Teilhabe. Akteure sind Kulturförderstellen, Organisationen von Kulturschaffenden, Projektanimatoren, Fachgremien usw. Tagungen, Studien, Publikationen können den Austausch unter diesen Akteuren über Best Practices, über erfolgreiche und gescheiterte Vorhaben, über neue Erkenntnisse, Förderansätze und Möglichkeiten der Zusammenarbeit unterstützen. Ergänzend dazu beschreibt die Statistik zum Kulturverhalten des Bundesamtes für Statistik die

Nutzung der kulturellen Angebote sowie die eigenen kulturellen Aktivitäten der in der Schweiz wohnhaften Personen.⁴ Mit dieser Arbeit will der Bund Entwicklung einer koordinierten Förderung der kulturellen Teilhabe beitragen.

Im Rahmen der nationalen Fachtagung «Kulturelle Teilhabe fördern» trafen sich im Januar 2017 rund 150 Vertreterinnen und Vertreter von privaten und öffentlichen Förderstellen aus den Bereichen Kultur, Integration und Migration, um die strategischen und operativen Herausforderungen der Förderung der kulturellen Teilhabe zu erörtern. Die Idee zur Durchführung dieser Tagung entstand in der Arbeitsgruppe «Kulturelle Teilhabe» des Nationalen Kulturdialogs. Sie wurde vom Bundesamt für Kultur ausgerichtet, mit Unterstützung von Stadt und Kanton Bern, des Schweizerischen Städteverbandes und der Dachorganisation der Förderstiftungen SwissFoundations.

Die Teilnehmenden an der Tagung äusserten verschiedene Anliegen, die sich unter drei Stichworten gruppieren lassen: Austausch, Interdisziplinarität, Konkretisierung. Viele Akteure wünschen sich die Organisation von regelmässigen Austauschtreffen auf den verschiedenen föderalen Ebenen, andere eine Website oder eine Publikation. Sie betonen dabei die Notwendigkeit der interdisziplinären Zusammenarbeit über den engeren Bereich der Kulturförderung hinaus. Viele erwarten eine anwendungsorientierte Konkretisierung der Diskussionen, im Hinblick auf eine Schärfung der Begriffe, die Definition von Kriterien oder die Frage der Evaluation.

Das Bundesamt für Kultur hat aus diesen Rückmeldungen den Schluss gezogen, dass der aktuelle Diskussionsstand in geeigneter Form aufgearbeitet und festgehalten werden sollte (was mit der vorliegenden Publikation geschieht) und dass die Ausrichtung einer Folgetagung mit einem inhaltlichen Fokus auf Fragen der Beurteilung von teilhabeorientierten Vorhaben anzustreben ist.

Kulturelle Teilhabe in der Projektförderung

Die Förderung von teilhabeorientierten Projekten durch das Bundesamt für Kultur basiert auf einer entsprechenden Verordnung.⁵ Die Verordnung definiert die Förderziele, die Förderbereiche, die Fördervoraussetzungen, die Förderkriterien sowie das

4 Statistik des Kulturverhaltens, Bundesamt für Statistik, Neuenburg 2017 (<https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/kultur-medien-informationsgesellschaft-sport/kultur.html>).

5 Verordnung des EDI über das Förderungskonzept 2016–2020 zur Stärkung der kulturellen Teilhabe vom 25. November 2015 (SR 442.130).

Förderverfahren. Sie wurde vom Bundesamt für Kultur entwickelt und berücksichtigt die Ergebnisse der Diskussionen in der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs sowie die Ergebnisse der von der Arbeitsgruppe mandatierten Erhebung zur Stärkung der kulturellen Teilhabe in der Schweiz⁶. In dieser Erhebung wurden unter anderem die kommunalen und kantonalen Kulturförderstellen sowie eine grosse Anzahl kultureller Vereine und Organisationen zu ihren spezifischen Erwartungen an den Bund bezüglich der Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz befragt.

Die Projektförderung fokussiert auf die Bevölkerung – Einzelne oder Gruppen – und auf die eigentliche kulturelle Praxis. *Förderziel* ist es, die Auseinandersetzung mit Kultur und die kulturelle Betätigung möglichst vieler Menschen zu fördern sowie Hindernisse zur Teilhabe am kulturellen Leben abzubauen. Dazu können Vorhaben unterstützt werden, die den Zugang zu kulturellen Angeboten, Kunst- und Kulturvermittlung, kulturelle Bildung und insbesondere die aktive kulturelle Betätigung der Bevölkerung fördern. Das Spektrum möglicher Vorhaben ist gross, beispielsweise nationale Begegnungs- und Austauschformate für kulturell tätige Laien wie das eingangs genannte Jugendtheatertreffen oder gesamtschweizerische Initiativen zum Abbau struktureller Hindernisse zum Kulturangebot wie die erwähnte KulturLegi oder das Label «Kultur inklusiv». Das Hauptanliegen ist die Förderung der eigenen und selbstständigen kulturellen Tätigkeit von Einzelnen und Gruppen.

Die Verordnung nennt verschiedene *Fördervoraussetzungen*, von denen sich drei in der Praxis als besonders wichtig herausgestellt haben. *Erstens* müssen Vorhaben eine gesamtschweizerische Bedeutung aufweisen, das heisst Teilnehmende verschiedener Regionen ansprechen und ihre Begegnungen ermöglichen. Dieses Erfordernis ist eine Konsequenz der subsidiären Rolle des Bundes in der Kulturförderung. Nur der Bund kann gesamtschweizerische Vorhaben wirkungsvoll unterstützen, die Teilnehmende aus verschiedenen Landesteilen zusammenführen und in einen Dialog bringen. Weil zum kulturpolitischen Auftrag des Bundes aber auch die Weiterentwicklung der Förderungspraxis gehört, können auch Modellprojekte unterstützt werden, die exemplarische oder innovative Wege zur Stärkung der kulturellen Teilhabe aufzeigen. Sie müssen auf andere Regionen oder Akteure übertragbar sein und den dazu notwendigen Wissenstransfer sicherstellen.

6 Christoph Reichenau und Verena Widmaier (2016). Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz. Bericht im Auftrag der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs durchgeführt vom Verein Kulturvermittlung Schweiz (abrufbar unter <https://www.bak.admin.ch/kulturelle-teilhabe> → Bericht Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz).

Zweitens sollten die Vorhaben auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet sein. Dass die Teilhabe einzelner, teilweise benachteiligter Zielgruppen gezielt angeregt werden kann, hat sich im Bereich der politischen und sozialen Teilhabe gezeigt. Die Ausschreibung ist in der Förderperiode 2016–2020 nicht auf bestimmte Zielgruppen oder Sparten oder Gesuchstellende eingegrenzt. Projekte, die unspezifisch und nicht auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet sind, werden aber nicht berücksichtigt; dies betrifft in der Praxis beispielsweise Ausstellungsprojekte oder Vorhaben für die Schaffung von Webseiten, Apps, Newsletters usw.

Drittens müssen Vorhaben hauptsächlich ausserhalb des ordentlichen Schulunterrichts stattfinden, das heisst ihre Kernveranstaltung und die Mehrheit der Aktivitäten müssen ausserschulisch sein. Vorhaben können durchaus im schulischen Rahmen angesiedelt sein, wo ein breiter Querschnitt durch die Bevölkerung angetroffen werden kann. Vorhaben innerhalb des regulären Schulunterrichts sind jedoch von einer Unterstützung ausgeschlossen. Dies ist eine Folge der Kompetenzordnung zwischen Bund und Kantonen im Bereich der Bildung.

Die *Förderkriterien* kommen zum Tragen, wenn alle Fördervoraussetzungen erfüllt sind. Sie sind massgeblich für die Bemessung der Beitragshöhe. Drei Kriterien verdienen eine besondere Erwähnung: *Erstens* das Kriterium «Aktivierung». Vorhaben werden danach beurteilt, ob und in welchem Masse sie mit geeigneten Methoden die Teilnehmenden zu eigener und selbstständiger kultureller Tätigkeit anregen. Rein rezeptive Formate wie beispielsweise Vermittlungsprojekte werden weniger hoch bewertet. *Zweitens* das Kriterium «Einbezug der Zielgruppe»: Teilhabe impliziert Ko-Kreation. Vorhaben werden darum auch danach bewertet, ob und welche Gelegenheiten sie der Zielgruppe bieten, das Vorhaben in seinen verschiedenen Phasen mitzugestalten. Dieses Kriterium nimmt die Voraussetzung der zielgruppenspezifischen Ausrichtung auf. *Drittens* das Kriterium «Vernetzung und Kooperation»: Für den Erfolg von Teilhabeprojekten ist das Erreichen der Zielgruppe entscheidend. Die Zusammenarbeit und das nachhaltige Zusammenwirken mit Akteuren aus kulturfremden Bereichen wie Bildung, Integration oder Migration ist ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung von Modellvorhaben, die ein neues Publikum für die Kultur erschliessen wollen.

Zwischenbilanz 2019

Die Initiative des Bundes zur Stärkung der kulturellen Teilhabe kann als Erfolg gewertet werden. Im Rahmen des Nationalen Kulturdialogs konnte die Zusammen-

arbeit zwischen den föderalen Ebenen vertieft werden. Verschiedene Städte und Kantone haben das kulturpolitisch relevante Thema nach dem Vorbild des Bundes in ihre Förderstrategien und Fördermassnahmen aufgenommen. Die Kulturbotschaft wurde damit zur Taktgeberin für eine Entwicklung, die weit über das unmittelbare Wirken der Kulturförderung des Bundes und auch über die staatliche Kulturförderung ausstrahlt.

Die Projektförderung durch das Bundesamt für Kultur erlaubte die Unterstützung neuer teilhabeorientierter Initiativen ebenso wie die Stärkung und gesamtschweizerische Ausweitung von bestehenden Vorhaben. In den Jahren 2016–2018 konnte das Bundesamt für Kultur insgesamt 38 Gesuche mit 1,945 Millionen Franken unterstützen. Die Nachfrage überstieg die verfügbaren Mittel bei weitem. Gesuchstellende waren Vereine, Museen, Theater, Festivals usw. Viele dieser Institutionen werden auf kommunaler oder kantonaler Ebene mit öffentlichen Mitteln teilfinanziert – auch ihnen steht die Ausschreibung offen. Die Verteilung der Gesuchstellenden auf die Sprachregionen Deutsch und Französisch entspricht dem jeweiligen Bevölkerungsanteil. Nur die italienische Schweiz ist bisher statistisch untervertreten. Die Mehrheit der Projekte betrifft die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen. Eher erstaunlich ist die fast vollständige Abwesenheit von Gesuchen oder Projekten zu den Themen «Alter» oder «Frauen/Gender».

Teilhabeorientierte Vorhaben weisen Eigenheiten auf, die bei der Beurteilung der Gesuche berücksichtigt werden müssen.⁷ Einige förderpraktische Besonderheiten seien hier beispielhaft hervorgehoben. Die wichtigste Herausforderung betrifft die *Prozessorientierung*: Wenn sich die Akteure an der Ausrichtung und der Ausgestaltung des Projekts beteiligen, sind weder der Weg noch das Endergebnis eines Projekts genau vorgegeben. Es ergibt sich eine Akzentverschiebung vom Ergebnis zum Prozess. Wie kann ein Projekt prospektiv beurteilt werden, wenn in dessen Zentrum nicht ein Endprodukt wie ein Film oder eine Theateraufführung steht, sondern der Aushandlungsprozess der involvierten Personen?

Wichtig ist auch eine Auseinandersetzung mit dem *Qualitätsbegriff*: Teilhabeorientierte Vorhaben arbeiten mit unterschiedlichsten Gruppen aus der Bevölkerung. Es können nicht die gleichen Qualitätsstandards angelegt werden wie bei professionellem Kunstschaffen. Zudem müssen auch nicht-künstlerische Qualitätsmerkmale berücksichtigt werden wie beispielsweise die Zusammenarbeit mit kulturfremden Institutionen.

7 Vgl. auch die Beiträge von Siglinde Lang, Inés Mateos und Nicole Grieve in diesem Band.

Eine weitere Herausforderung besteht im Erreichen der *Zielgruppe*. Kulturinstitutionen wie Museen und Theater sprechen mit ihren Programmen mehrheitlich Kinder und Jugendliche aus kulturaffinen Familien an. Ungleich schwieriger zu erreichen sind Personenkreise, denen der Zugang zur Kultur nicht in die Wiege gelegt wurde. In diesen Fällen werden oft nur kleine Zielgruppen erreicht, mit intensiver Begleitung und einem entsprechend hohen Pro Kopf-Beitrag.

Schliesslich seien die gesteigerten Anforderungen an das *Fachwissen* der Förderstelle erwähnt: Teilhabeorientierte Vorhaben sind häufig inter- oder multidisziplinär angelegt. Ihre Beurteilung kann fachfremdes Wissen erfordern z.B. aus dem Bereich Sozialarbeit oder Sozialpädagogik. Die Bedeutung von kommunikativen Gefässen und Prozessen nimmt zu. Damit verbunden ist die Frage der Zusammensetzung der Beurteilungsgremien.

Die genannten Fragen im Zusammenhang mit der Beurteilung von Gesuchen für teilhabeorientierte Vorhaben betreffen alle Förderstellen, die sich mit dem Thema befassen, private ebenso wie öffentliche, den Bund ebenso wie Kantone, Städte und Gemeinden. Die Herausforderungen müssen gemeinsam angegangen werden: durch die Zusammenarbeit zwischen den Förderstellen und mit den Projektträgerschaften, durch die Finanzierung von unterschiedlichsten Projekten und Herangehensweisen, durch den Austausch von Erfahrungen bei der Förderung.

Die kulturelle Teilhabe ist ein Grundpfeiler der demokratischen Gesellschaft und ein wichtiger Faktor zur Gewährleistung von gesellschaftlichem Zusammenhalt und Chancengerechtigkeit. Dazu bedarf es des Zusammenspiels mit den anderen Dimensionen der Teilhabe am Gemeinwesen. Denn politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Teilhabe ergänzen sich und verstärken einander. Darum ist es so wichtig, dass die interinstitutionelle Zusammenarbeit auf allen Ebenen gefördert und intensiviert wird.

Seit Herbst 2016 beschäftigt sich Pro Helvetia aktiv mit dem Thema «Interkultur» und widmet ihm von 2018–2020 das thematische Programm «Interkulturelle Gesellschaft». Dabei geht es um eine vertiefte Reflexion über interkulturelle Vielfalt im Schweizer Kulturbetrieb und insbesondere über die Teilhabe von Kulturschaffenden mit Migrationserfahrung. Pro Helvetia versucht dem bestehenden Mangel an Wissen, Bewusstsein und konkreter Erfahrung im Umgang mit dem Thema «Interkultur» auf Ebene der Kulturinstitutionen und -förderstellen aktiv zu begegnen und im Dialog mit Kulturschaffenden, -institutionen und Förderpartnern konkrete Handlungsoptionen zu formulieren respektive zu unterstützen (Ausschreibungen für Pilotprojekte ab 2019). Das von der Schweizer Kulturstiftung organisierte Tischgespräch dreier ausgewiesener Expertinnen und Experten im Feld – Carena Schlewitt (Künstlerische Leitung Kaserne Basel), Anja Dirks (Leitung Belluard Festival Freiburg) und Martin R. Dean (Schriftsteller und Journalist) – macht deutlich, wo das Thema in der Schweizer Kulturlandschaft aktuell verortet ist, zwischen welchen Spannungsfeldern es sich entwickeln muss und welche Wege der Förderung eingeschlagen werden könnten.

Pro Helvetia se préoccupe activement du thème de l'interculturalité depuis l'automne 2016 et lui consacre de 2018 à 2020 le programme thématique «Société interculturelle». Le but est de mener une réflexion approfondie sur la diversité interculturelle dans le secteur culturel suisse et plus particulièrement sur la participation de créateurs ayant une expérience de la migration. Pro Helvetia veut répondre activement au manque actuel de considération, de connaissances et d'expériences concrètes relatives à l'interculturalité au niveau des institutions culturelles et des instances d'encouragement. En dialogue avec les créateurs, les institutions et les partenaires de soutien, elle cherche à formuler des options concrètes d'action ou à les soutenir (appel à projets pilotes à partir de 2019). La table ronde organisée par la Fondation suisse pour la culture a réuni deux expertes et un expert reconnus dans ce domaine – Carena Schlewitt (directrice artistique de la Kaserne Basel), Anja Dirks (directrice du Festival Belluard Bollwerk de Fribourg) et Martin R. Dean (écrivain et journaliste). Elle montre clairement en quels points du paysage culturel suisse ce thème est actuel, dans quels champs il faut le développer et quelles directions l'encouragement pourrait prendre.

Dall'autunno 2016 Pro Helvetia si occupa assiduamente dell'interculturalità e nel triennio 2018–2020 le dedica il programma tematico Società interculturelle. Si tratta di una riflessione approfondita sulla diversità interculturelle nelle aziende culturali svizzere, e in particolare sulla partecipazione di operatori culturali con passato migratorio. Pro Helvetia si propone di affrontare attivamente la mancanza di sapere, consapevolezza ed esperienza concreta nel trattare l'interculturalità all'interno delle istituzioni e dei servizi di promozione culturali e di formulare o sostenere opzioni programmatiche in collaborazione con operatori e istituzioni culturali nonché partner della promozione (bandi di concorso per progetti pilota dal 2019). La tavola rotonda organizzata da Pro Helvetia, alla quale hanno preso parte tre esperti affermati del settore – Carena Schlewitt (già direttrice artistica della Kaserne Basel), Anja Dirks (direttrice del Belluard Festival Freiburg) e Martin R. Dean (scrittore e giornalista) –, ha messo in evidenza dove si colloca attualmente il tema nel paesaggio culturale svizzero, tra quali zone di tensioni si deve sviluppare e quali percorsi si potrebbero imboccare nella promozione.

Häuser und Förderung öffnen

Interkultur im Schweizer Kulturbetrieb

Martin R. Dean, Anja Dirks und Carena Schlewitt

Mit dem Programm «Interkulturelle Gesellschaft» richtet Pro Helvetia den Blick auf Herausforderungen und Potenziale, die sich für den Kulturbereich durch spezifische demografische Veränderungen unserer Bevölkerung ergeben. Ausgehend von der Kulturbotschaft 2016–2020 will die Stiftung gemeinsam mit unterschiedlichen Partnern im Zeitraum 2018–2020 verschiedene Förderstrategien und methodische Ansätze erproben und sich mit dem Thema «Interkultur» möglichst produktiv auseinandersetzen. Zum jetzigen Zeitpunkt kann Pro Helvetia zur vorliegenden Publikation keine Zwischenergebnisse oder gar ein Fazit über die gemachten Erfahrungen beisteuern. Sie übergab stattdessen das Wort an drei ausgewiesene Fachleute im Feld und organisierte am 8. März 2018 nachfolgendes Tischgespräch mit Carena Schlewitt (Künstlerische Leitung Kaserne Basel) und Anja Dirks (Leitung Belluard Festival Freiburg), moderiert von Martin R. Dean (Schriftsteller und Journalist).

Martin R. Dean (MRD): Dani Landolf vom Schweizer Buchhändler- und Verleger-Verband sagte unlängst, in den Medien kämen zu wenig Menschen mit Migrationshintergrund vor. Über ein Drittel der Schweizer Bevölkerung hat einen ausländischen Hintergrund und der würde nicht abgebildet, weder in den Verlagen noch im Buchbetrieb, weder in der Literatur noch im Theater. Gibt es aus Eurer Sicht eine gesellschaftliche Dringlichkeit, das zu tun? Oder ist das Theater eher ein Ort, der eigenen Gesetzmässigkeiten folgen sollte?

Anja Dirks (AD): Ich würde sagen, das stimmt schon noch für das Theater-Theater. Vor allem auf den Bühnen sieht man dort immer noch sehr viele weisse Menschen. Aber in dem Bereich, in dem wir unterwegs sind – die freie Szene, die performativen Künste, die hybrideren Formen – gibt es doch bereits eine etwas grössere Durchlässigkeit, auch wenn das noch nicht ausreicht. Die Dringlichkeit sehe ich absolut, denn natürlich sollte das Theater repräsentativ sein für die gesellschaftliche Realität, und hier gibt es bisher nur erste Impulse für eine Entwicklung in diese Richtung.

Carena Schlewitt (CS): Ich würde es ähnlich beschreiben. Ich habe neulich gelesen, dass der Frauenanteil bei Leitungspositionen in Schweizer Unternehmen immer

noch bei sieben bis neun Prozent liegt. Dieses Thema gehört zwar nicht unmittelbar hierher, aber die Frage, wie die Gesellschaft in Unternehmen und in kulturellen Institutionen abgebildet wird, ist nach wie vor eine dringliche. Allerdings wäre ich gegen Quoten, weil sich das meinem Empfinden nach aus einer Überzeugung heraus entwickeln muss. Ich beobachte ein Bewusstsein für diese Fragen, aber in der Praxis ist das noch nicht stark genug abgebildet.

AD: Ich wäre schon für Quoten oder zumindest ein bisschen Zwang. Ich denke, es hat sich noch zu wenig bewegt.

MRD: *Wenn das Theater in London oder New York wäre, wäre diese Entwicklung dann weiter, oder habt Ihr das Gefühl, dass man im deutschsprachigen Raum in einer «reservatio mentalis» sitzt, dass das Thema nicht richtig angepackt wird? In der Schweizer Literatur treten sehr wenige Figuren mit Migrationshintergrund auf, wenn man die Figuren von Autorinnen und Autoren weglässt, die selber einen solchen Hintergrund haben. Wie seht Ihr den Vergleich deutschsprachiges Theater – ausländisches, angelsächsisches Theater?*

AD: In London und New York sieht die Sache schon ganz anders aus, was aber weniger mit den USA oder mit dem angelsächsischen Raum an sich zu tun hat. In New York feiert das extrem divers besetzte Musical «Hamilton» Riesenerfolge. Es handelt vom amerikanischen Gründervater Alexander Hamilton, und eine Person of Color spielt darin bspw. George Washington. Daran merkt man, dass wirklich Veränderungen im Gange sind, und auch in Hollywood tut sich einiges. Aber das ist nur das *eine* Amerika. Im Alltag, in den grauen Niederungen des Kulturbetriebs, an den vielen kleinen Standorten, wo Kultur stattfindet, ist es im angelsächsischen Raum auch nicht besser bestellt als bei uns. Es sind eher urbane Orte, an denen diese Entwicklung einen Anfang nimmt. Dort kann man sich das auf eine gewisse Art leisten, hat ein sehr diverses Publikum oder traut sich, Experimente vorzunehmen. Es darf aber nicht bei diesen vereinzelt Beispielen bleiben, sondern man muss dafür sorgen, dass sich das als gesellschaftliche Bewegung weiterentwickelt.

CS: Vielleicht müssen wir die Frage früher ansetzen, bei der künstlerischen Ausbildung. Wie sieht es denn an den Theater- und Kunsthochschulen aus? Wie sind dort die Quoten und Aufnahmebedingungen geregelt? Ein anderer Aspekt, der mir zum Thema einfällt, betrifft explizit die Schweiz. Provokativ könnte man fragen, ob sich die Schweiz nicht auf ihrer Vielsprachigkeit ausruht? Wir sind ja schon sehr interkulturell, mit unseren französischen, italienischen, rätoromanischen und deutschen Landesteilen. Vielleicht gehört das bereits zu einem Schweizer interkulturellen Selbst-

verständnis, im Sinne von «Wir haben das ja alles schon». Aber dies ist eben nur eine Seite des ganzen Themenkomplexes.

MRD: Das kann ich sehr gut nachvollziehen. Allein die Tatsache, dass man den Schweizerinnen und Schweizern nachsagt, sie würden mindestens zwei Fremdsprachen sprechen, erledigt damit das Bedürfnis, auch die Sprache der Menschen zu sprechen, die zu uns kommen. Nun ist das Wort «Quote» gefallen. Es gibt im Literaturgespräch und -betrieb eine heftige Gegenwehr gegen gesellschaftliche Aufträge. Hat denn das Theater aus Eurer Sicht auch einen «Auftrag»?

AD: Jein! Wobei das Nein für den künstlerischen Teil steht, denn die Kunst darf zu nichts nutze sein müssen, sonst ist sie nutzlos. Aber Theater sind ja nicht nur Betriebe, wo Kunst stattfindet, sondern sie sind auch Unternehmen, wo Menschen arbeiten, wo es Beschäftigte gibt. Insofern spielt das Theater noch eine andere Rolle innerhalb der Gesellschaft als die Schriftstellerei.

MRD: Fehlt in der Schweiz das diverse Publikum? Kommen Menschen mit Migrationshintergrund auch ins Theater, oder fehlen sie bei uns?

AD: Ich habe das Gefühl, dass die Gesellschaft viel weiter ist als der Diskurs. Ich hatte neulich eine Vorstandssitzung in Fribourg: Der Präsident hat äthiopische Wurzeln, ein anderes Vorstandsmitglied ist gebürtige Libanesin. Das fällt nicht weiter auf und wird auch nicht gross thematisiert. Manchmal denke ich, dass wir über Dinge sprechen, die schon längst stattgefunden haben. Schaut man in die Klassenzimmer in den Schweizer Schulen, muss man sich ernsthaft fragen, worüber wir hier eigentlich noch diskutieren. Die diverse Gesellschaft ist einfach längst eine Tatsache.

CS: Nochmals zum Thema «Auftrag». Man muss immer zwischen Kunst und Kultur unterscheiden. Kultur umfasst ja in einem sehr weit gefassten Sinn alles, was der Mensch hervorgebracht hat, und ich könnte jetzt angefangen von der Kultur der Arbeit, des Unternehmens, des Reisens, des Essens usw. bis hin zur Kultur des Zuschauens, Zuhörens unendlich viele Kulturen aufzählen, und wir würden uns vermutlich schnell darauf einigen können. Kunst ist für mich zunächst etwas Zweckfreies, aber im Ergebnis der Wahrnehmung, Rezeption kann Kunst weitreichende kulturelle Einflüsse ausüben. Künstler und Künstlerinnen beschäftigen sich in erster Linie mit ihren Stoffen, Formen und Inhalten – und machen Kunst. Themen wie Teilhabe oder Partizipation wurden häufig erst aufgrund von künstlerischen Projekten seitens der Politik oder Kulturpolitik wahrgenommen und dann aufgegriffen. Da gab es also erst die künstlerische Form und dann hat man festgestellt, dass diese auch einen sozialen oder politischen Impact haben könnte. Wird das dann aber im Nachhinein in einen

permanenten Auftrag umgewertet, funktioniert es häufig nicht mehr. Im Bereich der Live-Künste, der Performing Arts, ist es die Aufgabe der Häuser und Festivals, einen Rahmen für die Begegnung mit dem Publikum zu schaffen und die Künstlerinnen und Künstler darin zu unterstützen, ihre Kunst zu vermitteln. Wenn Kunstschaaffende aber bestimmte Formate, z. B. im Stadtraum oder mit Alltagsspezialisten entwickeln, dann sind das ihre künstlerischen Ansätze. Die Kunst braucht ihren Freiraum, den Prozess und Eigensinn. Und wir brauchen Formen des Dialogs mit dem Publikum, aber auch offene Enden.

Zum Thema «Abbildung im Publikum» möchte ich noch anmerken, dass es auch andere Gruppierungen gibt, die nicht abgebildet sind. Mein Ziel ist es, ein möglichst breites Publikumsspektrum im Theater zu haben, was nicht immer gelingt. Aber das Ziel ist da und in dem Kontext sind Vermittlungsprojekte wichtig, weil wir unser Publikum – um es mit Brecht zu sagen – eben auch heranziehen wollen.

MRD: Im Diskurs über kulturelle Teilhabe wird immer davor gewarnt, dass Kultur missbraucht werden könnte für Integrationsbemühungen, die gesellschaftlich zu leisten wären. Wie seht Ihr das?

AD: Das Problem sehe ich deutlich gegeben und zwar besonders dann, wenn die Förderung von Kunst an diese Aufträge geknüpft ist. Dass man mit der Erwartung an die Kultur herantritt und sagt «Ihr könnt da nicht nur in Eurer Ecke Eure Kunst machen, Ihr müsst Euch auch ein bisschen mit der Gesellschaft beschäftigen», finde ich legitim. Es wird aber dann problematisch, wenn es nur noch dafür Geld gibt und die eigentliche künstlerische Arbeit in Projekte eingeschmuggelt werden muss, um sie nach aussen zu «verkaufen».

MRD: Gibt es aus Eurer Sicht, eine Möglichkeit, das anders zu formulieren, damit das Interkulturelle im Förderinstrument mit dabei ist?

CS: Zuerst muss die Kunst gefördert werden, damit die anderen Fördermassnahmen daraus abgeleitet werden können. Es kann nicht darum gehen, nur noch den Bereich Vermittlung / Interkultur usw. zu fördern, und die Künstlerinnen und Künstler sollen ihre künstlerischen Projekte irgendwie da einbauen. Der Aspekt Interkultur ist entweder per se im künstlerischen Projekt enthalten oder er spielt eine Rolle in der Nachbereitung, Aufbereitung, Vermittlung. In dem Fall ist es unsere Aufgabe herauszufinden, mit welchen Kunstschaaffenden und Gruppen man solche Vermittlungsprojekte aufbauen kann. Das können nicht alle, da kann man auch Fehler machen. Es muss also etwas Zusätzliches sein.

AD: Absolut! Die Krux ist, dass vor lauter guten Absichten und gesellschaftlichen Aufträgen das eigentlich Wesentliche verschüttet wird. Es gibt so gut wie keine Förderstellen, wo ich einfach sagen kann: «Hier habe ich ein tolles künstlerisches Projekt, gebt mir doch Geld dafür.» Stattdessen muss ich sagen, das Projekt erfüllt die und die Kriterien, es erreicht bildungsferne Jugendliche oder Seniorinnen und Senioren oder fördert die Integration und so weiter.

MRD: Würdet Ihr Euch eine Förderung wünschen, die das inklusiver formuliert?

AD: Ich wünsche mir eine Förderung, die Vertrauen hat in die Kulturinstitutionen und in die Künstlerinnen und Künstler. Das ganze Thema ist überhaupt erst von Kunstschaaffenden in diesen Diskurs eingebracht worden. Wenn wir jetzt aber die Wege zumauern, wo wir ihnen überhaupt zuhören können, dann ist das sehr gefährlich. Wenn wir Kunstschaaffende nicht mehr fragen «Was möchtest du eigentlich machen?», sondern sagen müssen «Ich habe nur Geld für dieses oder jenes Thema oder Projekt». Wir verpassen damit auch die Möglichkeit, andere gesellschaftliche Entwicklungen von den Kunstschaaffenden auf den Tisch gebracht zu bekommen. So wichtig das Thema «Interkulturalität» auch ist, man muss aufpassen, dass sich jetzt nicht alle mit Hurra und Geschrei nur noch in diese Richtung werfen. Auch um interkulturelle Entwicklung zu leisten, braucht es zunächst die zweckungebunden frei geförderte Kunst.

CS: Für ein internationales Produktionshaus oder Festival ist es in der Schweiz auch extrem schwierig, überhaupt eine Förderung zu bekommen. Es werden fast nur Austausch und Projekte innerhalb der Schweiz finanziert. Bei allen internationalen Projekten zucken die Institution und Stiftungen mit den Schultern und sagen: «Können wir nicht fördern.» Hier fängt das Riesenproblem mit der Interkulturalität also schon an.

MRD: Ist es besser oder günstiger, dass man diese 25 Prozent der migrationsanteiligen Menschen darstellt oder sollen die sich selber darstellen? Soll man wie Mark Terkessidis davor warnen, das Leben von Jugendlichen mit Migrationshintergrund als Rohstoff zur Belebung des Theaters zu nehmen? Wie seht Ihr das?

AD: Das kommt sehr auf das künstlerische Projekt an, deshalb würde ich diese Frage nicht so pauschal beantworten. Es hat auch sehr viel mit der individuellen Sensibilität von Künstlerinnen und Künstlern oder von bestimmten Ansätzen zu tun. Es kann manchmal extrem sinnvoll oder künstlerisch aufregend sein, mit sogenannten «Experten des Alltags» zu arbeiten. Es kann aber auch eine grosse Stärke in einer indirekten Form liegen, die viel weiterreicht.

CS: Diese Arbeit mit den Alltagsspezialistinnen und -spezialisten hat inzwischen schon eine kleine Geschichte. «Rimini Protokoll» wurde damit bekannt, aber auch andere Gruppen davor haben mit dieser Methode gearbeitet. Ich kann teilweise verstehen, was Terkessidis sagt, aber letztlich würde ich das nicht verallgemeinern, sondern immer projektweise anschauen.

MRD: An den Münchner Kammerspielen 2017 wurde Josef Bierbichlers Anti-Heimatroman «Mittelreich» von einem schwarzen Ensemble gespielt und zeigte damit einen Weg, Anderssein selbstverständlich zu machen. Die Sehgewohnheiten des eigenen Publikums in Frage zu stellen – ist oder kann das vielleicht eine Möglichkeit sein?

AD: Ich habe das Stück leider nicht gesehen, aber ich finde, das war ein sehr kluger Kniff, etwas eigentlich Offensichtliches, aber für viele in einem blinden Fleck Befindliches sichtbar zu machen. Mich interessiert das als Vorgehen sehr. Es gab schon mal eine ähnliche Arbeit von der New Yorker Regisseurin Young Jean Lee mit genau diesem Effekt. Solche Projekte sind extrem notwendig, weil wir uns oftmals noch nicht einmal bewusst sind, dass es diese blinden Flecke überhaupt gibt.

MRD: Hat ein Theater, das sich in ein Gebiet vorwagt, wo das Gefallen nicht von der Qualität des Stücks, sondern vielleicht von gesellschaftlichen Vorurteilen abhängt, nicht auch die Befürchtung, spezifisch an diesem Problem zu scheitern?

AD: Gerade in diesem Themenfeld ist grosse Vorsicht geboten, weniger aus Angst, zu scheitern, als aus Sorge, vielleicht jemanden zu verletzen. Auch mit anderen Arbeiten steckt man manchmal herbe Kritik ein, das gehört dazu, und damit muss man leben. Aber in diesem Zusammenhang muss man aufpassen, nicht plötzlich für andere zu sprechen oder Räume zu besetzen, die man besser anderen überlassen sollte. Das haben wir alle nicht eingeübt, weil wir grösstenteils nicht so aufgewachsen sind. Letztlich ist das ein Lernprozess für alle Beteiligten.

CS: Es ist ja immer beides. Es gibt Projekte, da weiss man, die gehen ihren Weg, und es gibt andere, da ist es umso wichtiger, dahinterzustehen. Das war zum Beispiel ein grosses Thema bei der Inszenierung «Fluch» von Oliver Frlić in Warschau. Geprägt von der derzeitigen politischen und gesellschaftlichen Situation durch die Regierungspartei PiS in Polen, wurden der Theaterleiter und das ganze Ensemble über Wochen sehr stark von einem bestimmten Teil der Öffentlichkeit und der Presse angegriffen. Andere Kollegen und Künstlerinnen aus dem ganzen Land erklärten sich solidarisch mit dem Ensemble. Man muss die Künstlerinnen und Künstler auch schützen, wenn etwas so brisant wird.

MRD: Wie sind Eure eigenen Erfahrungen mit Projekten, die in diese Richtung gehen? Entfalteten diese Versuche Wirkung,, oder waren sie zu früh?

AD: Ich habe in den letzten zehn Jahren für internationale Festivals gearbeitet. Insofern ist es vom Internationalen bis zum Interkulturellen nicht weit. Ich erinnere mich besonders an eine Sache in Hannover, wo mir etwas sehr deutlich geworden ist. Ich hatte für das «Festival Theaterformen» eine Produktion aus Russland eingeladen. Mir war aber nicht bewusst, dass der Hauptdarsteller in Russland ein sehr bekannter Schauspieler ist. Das führte dazu, dass bei der Aufführung im Schauspielhaus Hannover der ganze Saal voll war mit Leuten, deren Muttersprache Russisch ist. Plötzlich war ein ganz anderes Publikum im Haus, da waren Menschen, die sonst nie in dieses Theater gehen. Das war ein unglaublicher Moment. Da habe ich wirklich gelernt, wie wichtig es ist, dass die Kulturen, aus denen unsere Nachbarinnen und Nachbarn, Mitbürgerinnen und Mitbürger stammen, wertgeschätzt werden, auch innerhalb der Kulturbetriebe. Dass es nicht immer nur um Probleme geht, sondern darum, auch ein anderes, vielschichtigeres Bild zu vermitteln.

CS: Ich kann das ähnlich bestätigen. Für mich sind es vor allem Stadtprojekte, die interkulturelle Begegnungen ermöglichen können, ohne dass sich die Leute entscheiden müssen, ob sie heute Abend ins Theater oder in ein Tanzstück gehen. Bei den Projekten von Dries Verhoven «Ceci n'est pas ...» oder bei Tim Etchells' «And for the Rest» hatte ich am ehesten das Gefühl, ein Publikum erreicht zu haben, das sonst nicht in die Kaserne Basel kommt und sich hier im öffentlichen Raum anders auseinandergesetzt und beteiligt hat oder irritiert war. Aber das waren keine Vermittlungsprojekte, sondern künstlerische Ansätze.

MRD: Ich höre eigentlich, dass Theaterfrauen und wahrscheinlich auch die -männer, bereit wären, auch in der ganzen Differenziertheit in diese Richtung zu gehen. Was wünschen sich Theaterfrauen wie Ihr von einer Förderung, z.B. von der Pro Helvetia?

CS: Offenere Förderformate ...

AD: Das kann ich nur unterstreichen: Mehr Reagieren und weniger Kuratieren!

Die Eidgenössische Migrationskommission EKM ist überzeugt, dass die Demokratie darauf angewiesen ist, dass die gesamte Bevölkerung mitreden und auch mitbestimmen kann. Sie geht daher davon aus, dass es einer möglichst breiten Bevölkerung ermöglicht werden muss, sich in politische Prozesse einzubringen. Zu diesem Zweck hat die EKM das Programm «Citoyenneté – mitreden, mitgestalten, mitentscheiden» lanciert. Ziel ist die Förderung von Projekten, die neue Partizipationsmöglichkeiten erschliessen. Möglichkeiten der Teilhabe sollen aufgezeigt und erweitert werden. Zuschauende sollen zu Beteiligten werden und sich in der Öffentlichkeit einbringen.

Es existieren zahlreiche Definitionen von Teilhabe. Projekten im Programm «Citoyenneté – mitreden, mitgestalten, mitentscheiden» ist gemeinsam, dass sie möglichst breite Bevölkerungskreise nachhaltig in Prozesse der Mitsprache, Mitgestaltung und Mitentscheidung einbeziehen. Politische Partizipation zu fördern heisst, der gesamten Bevölkerung zu ermöglichen, die Gesellschaft, in der sie leben, zu gestalten.

La Commission fédérale des migrations CFM est persuadée qu'inclure l'ensemble de la population dans les prises de décisions représente un gain indéniable pour la démocratie. Elle part donc du principe qu'il faut permettre à une population aussi large que possible de s'impliquer dans des processus citoyens. Pour atteindre cet objectif, la CFM a lancé le Programme «Citoyenneté – échanger, créer, décider», qui encourage et soutient des projets explorant de nouvelles possibilités de s'engager au quotidien. Il s'agit de montrer et d'élargir les possibilités de participation, et de permettre à ceux qui ne sont encore que spectateurs de devenir acteurs de la sphère publique.

Il existe de multiples définitions de la participation. Les projets soutenus dans le cadre du Programme «Citoyenneté» ont ceci de commun qu'ils encouragent la participation au sens de la citoyenneté. Encourager la citoyenneté, c'est permettre à l'ensemble de la population de s'impliquer dans des processus de concertation, de co-construction et de codécision, et contribuer ainsi à façonner la société.

La Commissione federale delle migrazioni CFM è convinta che includere l'intera popolazione nel prendere decisioni rappresenti un beneficio innegabile per la democrazia. Parte quindi dal principio che occorra permettere alla popolazione in senso lato di impegnarsi nei processi di cittadinanza attiva. Per raggiungere questo obiettivo la CFM ha lanciato il programma «Citoyenneté – concertarsi, creare, decidere» volto a incentivare e sostenere i progetti che indagano nuove possibilità di impegnarsi nel quotidiano. Si tratta di illustrare e ampliare le possibilità di partecipazione e di permettere agli individui che non sono che spettatori di diventare attori del contesto pubblico.

Esistono innumerevoli definizioni di partecipazione. I progetti sostenuti nel quadro del programma hanno in comune l'incentivazione della partecipazione nel senso dell'essere cittadini attivi; incentivare questa prerogativa equivale a permettere a tutta la popolazione di essere coinvolta nel processo di concertazione, coelaborazione e codecisione e di contribuire in questo modo a costruire la società.

« Citoyenneté »

Encourager la participation à la vie publique

Élodie Morand

Pourquoi encourager la participation à la vie publique ? Et surtout comment ? La Commission fédérale des migrations CFM est persuadée qu'inclure l'ensemble de la population dans les prises de décisions représente un gain indéniable pour la démocratie. Elle part donc du principe qu'il faut permettre à une population aussi large que possible de s'impliquer dans des processus citoyens. Pour atteindre cet objectif, la CFM a lancé le Programme « Citoyenneté – échanger, créer, décider », qui encourage et soutient des projets explorant de nouvelles possibilités de s'engager au quotidien. Depuis 2008, plus de 120 projets ont déjà été soutenus, et de nouvelles idées ne cessent d'éclore.

Automne 2014. Un groupe de femmes se déplace dans les rues de l'agglomération bernoise, une caméra à la main. Depuis plusieurs mois, elles réalisent un film. Elles ne sont pas des professionnelles du domaine, mais elles sont motivées : après avoir passé plusieurs soirées à développer la trame de leur documentaire et une fois les prises de vues terminées, il s'agira pour elles de passer au montage. Puis à la diffusion. Le résultat ? « Nous Citoyennes », une réalisation collective documentant le parcours de femmes qui s'engagent au quotidien, malgré l'absence de droits politiques. Un documentaire nominé pour le Prix bernois du cinéma 2015. Un projet soutenu dans le cadre du Programme « Citoyenneté – échanger, créer, décider » de la CFM.

Mais pourquoi la CFM a-t-elle soutenu ce projet ? Parce qu'il s'agit de migrantes ? Parce que ces activités favorisent leur intégration ? Parce qu'elles encouragent la participation culturelle ? Eh bien... Non. Si ce projet a été retenu, c'est parce qu'il explorait de nouvelles voies de participation à la vie publique.

La participation se déploie à différents niveaux structurels, chacun lié à un certain type de droits – et, partant, aux devoirs qui leur sont liés. Le premier niveau concerne les droits fondamentaux. Au niveau national, ils sont garantis par la Constitution fédérale. Il s'agit notamment de l'égalité devant la loi, de la liberté de la presse ou de la langue. À ce titre, toute personne est en droit de recevoir les informations nécessaires à la formation d'une opinion, qu'elle est ensuite libre d'exprimer publi-

quement. Au niveau international, ces droits sont garantis par la Déclaration universelle des droits de l'homme. Le deuxième niveau se rapporte aux droits sociaux. Ces droits, au nombre desquels le droit au travail ou le droit à la participation culturelle sont liés à certains statuts légaux. Par exemple, une personne au bénéfice d'une autorisation de séjour – appelée « permis B » – est autorisée à travailler sur le territoire Suisse. Ce droit n'existe pas pour un étranger qui séjournerait en Suisse sans statut légal. Finalement, le troisième niveau de participation s'appuie sur les droits politiques formels. Au niveau fédéral, ces droits sont au bénéfice exclusif des détenteurs de la nationalité suisse. Cela signifie, par exemple, que le détenteur d'un permis B exerçant une activité lucrative ne sera pas autorisé à participer à la prise de décision concernant l'usage qui en sera fait. On le voit, ces catégorisations sont fortement ancrées dans la notion d'appartenance à un État-nation et posent la question de l'appartenance à certains groupes, qu'il s'agisse de celui des humains, de la population, ou du peuple souverain.

La participation ne se limite pas aux seuls droits de vote et d'éligibilité. S'engager dans une association de quartier ou dans un projet local, c'est déjà prendre part au débat et contribuer ainsi à façonner la société. Les institutions doivent s'engager sur ce point pour libérer les potentiels en présence. Il s'agit de montrer et d'élargir les possibilités de participation, et de permettre à ceux qui ne sont encore que spectateurs de devenir acteurs de la sphère publique. Depuis plusieurs années, la Commission fédérale des migrations CFM plaide donc pour un changement de perspective. Car au-delà de ces trois niveaux structurels existe un autre type de participation qui les transcende : la citoyenneté.

La citoyenneté se réfère à la participation politique en tant qu'engagement des personnes qui prennent part à l'organisation de la société et de ses structures. Elle concerne la population dans son ensemble. Autrement dit, l'appartenance au groupe des citoyens ne renvoie pas à la détention d'un certain statut ou d'une nationalité déterminée, mais à la volonté de participer à la construction des contextes sociaux dans lesquels on évolue.

Pour encourager la citoyenneté, la CFM a lancé en 2008 le Programme « Citoyenneté – échanger, créer, décider ». L'objectif de ce Programme est d'impliquer durablement une population aussi large que possible dans des processus politiques – nous reviendrons plus en détail sur la nature de ces processus. Pour y parvenir, la CFM met à disposition les moyens nécessaires au développement de projets innovants qui explorent des possibilités de participation prometteuses, nouvelles ou peu connues.

Pourquoi encourager la citoyenneté ? Parce que si les droits fondamentaux sont ouverts à tous, les possibilités de les mettre en œuvre au quotidien sont à explorer.

Parce que quiconque est concerné par une décision devrait pouvoir s'exprimer à son sujet. Parce que la participation politique du plus grand nombre est un gain pour la démocratie, y compris des 25 pourcent de la population qui reste exclue du peuple.

Selon les contextes ou les disciplines, il existe de multiples définitions de la participation. Les projets soutenus dans le cadre du Programme « Citoyenneté – échanger, créer, décider » ont ceci de commun qu'ils encouragent la participation au sens de la citoyenneté. Encourager la citoyenneté, c'est permettre à l'ensemble de la population de s'impliquer dans des processus de concertation, de co-construction et de codécision.

La *concertation* permet tout d'abord de se saisir du sujet qui est au cœur du processus, de se l'approprier et de se positionner à son propos. S'il est important d'avoir la possibilité de se forger une opinion, la concertation n'a de sens que si cette opinion peut ensuite être exprimée publiquement.

Pour participer concrètement à l'organisation de la société, encore faut-il pouvoir être partie prenante des mesures qu'il s'agit de mettre en place. Dans le langage de la citoyenneté, on appelle cela la *co-construction*. Cette notion fait référence à l'implication du public dans l'élaboration de mesures, d'activités ou de projets dont il n'est habituellement que le bénéficiaire final. Il est donc essentiel d'impliquer les participants dans l'organisation du projet lui-même, de manière à ce qu'il se développe avec la population et selon ses besoins.

Participer à la prise de décision est le couronnement du processus politique. Après avoir défini et discuté l'enjeu, puis mis en place des mesures appropriées, il s'agit de prendre part au choix démocratique. Il existe nombre de processus de *codécision* auxquels il est possible de prendre part au quotidien, par exemple en s'impliquant dans le comité d'une association, dans une commission ou dans un projet de développement de quartier.

Pour assurer la durabilité de ces processus, ils doivent se déployer non seulement dans le cadre du projet, mais aussi au-delà : la finalité d'un processus citoyen est de contribuer au développement des différents contextes sociaux dans lesquels les individus évoluent. Il doit donc dépasser le cadre du projet et résonner dans la sphère publique. Mais finalement, qu'est-ce que tout cela signifie dans la pratique ?

Reprenons notre exemple. En point de départ à ce projet se trouvait la volonté de permettre à des femmes, pour la plupart sans passeport suisse, de ne plus être spectatrices du discours sur la migration, mais de participer activement à la construction de l'opinion publique. Pour atteindre cet objectif, il était donc impensable de monter un projet *pour* ces femmes. Bien au contraire, il fallait le faire *avec* elles. L'étape suivante fut donc l'écriture conjointe de la trame du documentaire. À ce discours si

souvent insatisfaisant, il s'agissait d'en opposer un autre. Mais quels thèmes aborder ? De quoi avait-on envie et besoin de parler ? Et sous quelle forme ? Avec qui ? De ces échanges ont émergé tout un éventail de possibilités, parmi lesquelles il a fallu décider celles qui seraient le plus à même de transmettre les messages que les participantes avaient choisi de faire passer. Puis est arrivé le moment de partir sur le terrain, d'explorer les lieux de la participation, de frapper à certaines portes que l'on n'aurait même jamais imaginé approcher. Ce processus fut long. Et couteux. Mais au bout du chemin, le résultat était là : un documentaire captivant et salué par la critique.

Mais si ce projet est considéré comme un grand succès dans le cadre du Programme « Citoyenneté – échanger, créer, décider », ce n'est pas en premier lieu pour le film auquel il a donné naissance. Parce que le Programme « Citoyenneté » ne soutient pas des produits, mais des processus de participation politique : concertation, co-construction et codécision sont des éléments constitutifs de chacune des étapes de ce projet. Cet exemple illustre également d'autres aspects essentiels d'un processus citoyen. D'une part, il permet de montrer en quoi la communication joue un rôle important. Parce que oui, des possibilités de s'engager existent. Mais elles sont peu connues, et il s'agit de les diffuser plus largement. Mais la communication est aussi essentielle parce que pour qu'un processus soit *politique* au sens de la citoyenneté, alors il doit avoir un impact sur la sphère publique. D'autre part, ce projet est exemplaire en termes de durabilité des processus. Non seulement le film a été projeté de nombreuses fois, en Suisse comme à l'étranger, mais il a aussi eu des effets à long terme sur les femmes qui l'ont porté. Parce qu'elles ont eu la possibilité d'exercer et de mettre en pratique leur citoyenneté, et qu'elles continuent à s'engager dans les voies découvertes lors du tournage. Certaines ont même initié leurs propres projets « Citoyenneté », et transmettent à d'autres le goût de l'engagement.

La participation politique ne tombe pas du ciel. Elle se découvre, s'approprie, se pratique. La citoyenneté, c'est une attitude qui se vit au quotidien, dans des réalités qui diffèrent. C'est un engagement qui permet de s'impliquer durablement pour faire de la société un lieu qui ressemble à ceux qui y vivent. Parce qu'en matière de citoyenneté, on ne fait pas l'art pour l'art.

Die Kantone Aargau und Bern setzten bei der Erarbeitung ihrer Kulturentwicklungsplanung Teilhabe-Instrumente ein. Es spiegelt sich darin die Abkehr von einem den Behörden und politischen Entscheidungsträgern vorbehaltenen Prozess. Bei partizipativen Erarbeitungsprozessen dürfen gesetzlich vorgesehene Vernehmlassungsverfahren nicht ausgehebelt werden. Für die Fachebene erfolgen diese jedoch zu spät. Vorgelagerte, offen gestaltete Prozesse bieten maximale demokratische Mitwirkungsmöglichkeiten. Gezielt gewählte Formen der Mitwirkung zum richtigen Zeitpunkt und eine sorgfältige Auswertung von Ergebnissen und deren Einbezug sind Erfolgsfaktoren. Der Einsatz digitaler Plattformen und die Ansprache von Nicht-Nutzerinnen und -Nutzern kultureller Angebote sind zu prüfen. Eine breite Teilhabe am Erarbeitungsprozess erhöht die Chancen, im anschliessenden politischen Prozess zu bestehen und Instrumente für die Kulturentwicklung eines Gemeinwesens zu schaffen, die auf breite Akzeptanz stossen und eine optimale Wirkung entfalten.

Les cantons d'Argovie et de Berne utilisent des instruments participatifs pour élaborer leur planification du développement culturel. Ils manifestent ainsi leur volonté de renoncer à réserver cette procédure aux autorités et aux décideurs politiques. Les processus participatifs ne doivent cependant pas se substituer aux procédures de consultation prévues par la loi, bien que celles-ci viennent trop tard pour les responsables au niveau technique. Les processus ouverts offrent des opportunités maximales de participation démocratique. Un choix ciblé des formes de participation au moment opportun, une évaluation rigoureuse des résultats et leur prise en compte conséquente constituent des facteurs de succès. Il faut aussi envisager l'utilisation de plateformes numériques et de s'adresser à ceux qui n'utilisent pas les offres culturelles. Une large participation au processus d'élaboration accroît les chances de franchir les étapes politiques ultérieures et de mettre en place des instruments bien acceptés et efficaces pour le développement culturel de la collectivité.

Per elaborare la pianificazione dello sviluppo culturale i Cantoni di Berna e Argovia si servono di strumenti partecipativi. Questo denota l'apertura di un processo finora riservato alle autorità e agli organi decisionali politici. L'elaborazione partecipativa non deve indebolire le procedure di consultazione previste dalla legge. Per il lavoro dei responsabili tecnici, queste operazioni avvengono tuttavia troppo tardi. I processi impostati in modo aperto offrono maggiori possibilità di partecipazione democratica. Forme di partecipazione finalizzate, applicate al momento opportuno, e un'analisi accurata dei risultati su cui basarsi sono fattori che promettono successo. Occorre prendere in esame anche l'uso di piattaforme digitali e l'orientamento ai non-utenti di offerte culturali. Una partecipazione ampia al processo di elaborazione fa aumentare le possibilità di imporsi nel processo politico che ne consegue e di creare strumenti di sviluppo culturale per la collettività in grado di riscuotere ampi riscontri e di generare effetti ottimali.

Teilhabe bei der Kulturentwicklung einplanen

Erfahrungsbericht aus den Kantonen Bern und Aargau

Hans Ulrich Glarner

Das Mitwirkungsverfahren ist im politischen System der Schweiz tief verankert. Vernehmlassungen, Anhörungen, Mitberichte und andere Formen externer Konsultation gehören zum Standard gesetzgeberischer Arbeit und verschiedenster staatlicher Prozesse. Für Vorhaben des Bundes von «erheblicher Tragweite»¹ wird ein Vernehmlassungsverfahren eingeleitet. Was für den Bund feststeht, gilt ebenso für Kantone und Gemeinden. Das Vorgehen ist jeweils in Gesetzen, Verordnungen oder kommunalen Reglementen verankert. Neben einer Reihe verpflichtender Vorgaben wird den Behörden reichlich Ermessensspielraum bei der Anwendung der verschiedenen Instrumente einer Konsultation eingeräumt. So ist die zuständige Stelle ermächtigt, neben einem festgelegten Kreis von Mitwirkungsberechtigten weitere im Einzelfall interessierte Kreise direkt anzusprechen. Letztlich muss aber niemand offiziell eingeladen werden, um sich äussern zu dürfen: Jede Vereinigung und jede Einzelperson ist berechtigt, bei der zuständigen Behörde eine Stellungnahme einzureichen.

Diese gesetzlich garantierte politische Teilhabe an der Weiterentwicklung des Staatswesens greift selbstverständlich auch im Bereich der Kulturpolitik. Das erwähnte Bundesgesetz verweist explizit auf die Notwendigkeit eines Vernehmlassungsverfahrens, wenn Vorhaben des Bundes von erheblicher kultureller Tragweite sind.

Niemand, der in ein solches Verfahren involviert ist, wird bestreiten, dass diese Mitwirkungsmöglichkeit mit bedeutendem Aufwand verbunden ist, sowohl auf der Seite der Behörden wie auf Seite jener, die von diesem Recht Gebrauch machen. Und ab und zu werden sich die Absenderinnen und Absender einer Stellungnahme die Frage stellen, was ihre Intervention schliesslich bewirkt habe, wenn sie in der definitiven Vorlage vergeblich nach Spuren der mit viel Aufwand erarbeiteten Vernehmlassungsantwort suchen.

In Ergänzung zu diesen gesetzlich vorgesehenen Anhörungsinstrumenten haben sich bei der Erarbeitung von Gesetzen, Leitbildern und Strategien in jüngerer Zeit

1 Bundesgesetz über das Vernehmlassungsverfahren vom 18. März 2005 (172.061), Art. 3, Abs. d.

neue Formen der Partizipation etabliert, die viel früher einsetzen und direkt betroffene wie interessierte Kreise einschliessen. Dafür eignet sich die Kulturentwicklungsplanung ganz besonders, da sich die Kulturpolitik tendenziell aus einem enger definierten Politikfeld hinaus in Richtung einer weitgefassten Gesellschaftspolitik bewegt. Das methodische Vorgehen korrespondiert mit der Forderung nach kultureller Teilhabe, die gegenwärtig fast ausnahmslos einen inhaltlichen Schwerpunkt kulturpolitischer Grundlagenpapiere darstellt. Indem Betroffene und Interessierte in die Erarbeitung der Erlasse früh und systematisch einbezogen werden, können am eigenen Exempel die Herausforderungen und Chancen überprüft werden, welche sich bei Teilhabeprozessen ergeben.

Im Folgenden soll dies anhand von kulturpolitischen Vorhaben in den Kantonen Bern und Aargau aufgezeigt werden. Für beide Beispiele gilt, dass die unter Anwendung von Instrumenten der Teilhabe entstandenen Grundlagenpapiere danach im politischen Prozess und in der Öffentlichkeit auf breite Akzeptanz gestossen sind.

Überarbeitung der Berner Kulturstrategie

2015 wurde die bestehende «Kulturstrategie des Kantons Bern 2009» und ihre Wirkung einer Evaluation unterzogen. Diese Strategie wurde nach einem gescheiterten ersten Versuch in kurzer Zeit von Expertinnen und Experten erarbeitet und erfolgreich durch die politischen Gremien gelenkt. Sie bildete in der Folge die Grundlage einer umfassenden Kultugesetzesrevision, deren Ergebnis zu Beginn des Jahres 2013 in Kraft trat. Es dürfte das erste Gesetz in der Schweiz gewesen sein, das wörtlich die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben als eines der Ziele der Kulturförderung definierte.

Das Kantonale Kulturförderungsgesetz des Kantons Bern (KKFG) (2012) schreibt vor, die strategischen Grundlagen zyklisch einer Überprüfung und Überarbeitung zu unterziehen. Da mit der Gesetzesrevision eine Reihe der in der Strategie 2009 anvisierten Ziele erfüllt war, drängte sich deren Überarbeitung auf. Diese Arbeit wurde 2015 an die Hand genommen. Es bewährte sich, dabei die Frage nach den Möglichkeiten der Teilhabe der betroffenen und interessierten Bevölkerung ganz zu Beginn der Planung zu stellen und entsprechende Massnahmen konsequent zu terminieren. Startpunkt war ein öffentlicher Kulturtag in der zweisprachigen Stadt Biel/Bienne, zu dem breit eingeladen wurde und der öffentlich zugänglich war. Mit rund 250 Teilnehmenden wurde die erwartete Teilnehmerzahl deutlich übertroffen. Einerseits wurde an diesem Anlass die Überarbeitung der Kulturstrategie angekündigt und

andererseits das Thema «Kulturelle Teilhabe» mit verschiedenen inhaltlichen Beiträgen und Praxisbeispielen ins Zentrum gerückt. In einer grossen und rege benutzten Plenumsdiskussion, die der zuständige Regierungsrat selber führte, kam das virulente Interesse an dieser Thematik sehr deutlich zum Ausdruck. In einer Konsultativabstimmung am Ende der Veranstaltung äusserten sich die Anwesenden fast einstimmig zugunsten einer starken Gewichtung des Themas «Kulturelle Teilhabe» in der überarbeiteten Kulturstrategie. Zum Zeitpunkt dieses Berner Kulturtags im Sommer 2015 war das Thema «Teilhabe» noch nicht breit diskutiert und dessen Bedeutung vielen Kulturakteurinnen und -akteuren noch wenig vertraut. Es war deshalb im Voraus nicht abschätzbar, wie insbesondere Kulturschaffende dieser Thematik gegenüberstehen. Das eindeutige Ergebnis der konsultativen Stellungnahme und die engagierten Wortmeldungen der Teilnehmenden legitimierten und motivierten die Verantwortlichen, dem Thema «Kulturelle Teilhabe» in der neuen Kulturstrategie einen zentralen Platz einzuräumen.

Nach dem Kulturtag fiel der Entscheid, keinen externen Auftrag für die anstehenden Arbeiten zu vergeben, sondern diese bewusst intern im Amt für Kultur anzusiedeln, verbunden mit der Absicht, das gesamte Team und die Mitarbeitenden aller Stufen in die inhaltliche Erarbeitung einzubeziehen. In halbjährlichen «Vollversammlungen» wurden den Mitarbeitenden die anstehenden Themen zur Diskussion und Vertiefung vorgelegt. Die Entwicklung der Strategie erhielt dadurch eine wirkungsvolle Reflexionsfunktion (Föhl 2017), dass kollektiv Inhalte erarbeitet wurden. Parallel dazu wurden Stellungnahmen von Betroffenen und Interessierten eingeholt. Es fanden Vertiefungsgespräche mit Exponentinnen und Exponenten des kulturellen Lebens sowie Veranstaltungen statt, zu denen gezielt eingeladen wurde.

Besonders fruchtbar und effektiv erwies sich die Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Bern (HKB). Eine überraschend gut besuchte studentische Abendveranstaltung ergab wichtige Erkenntnisse bezüglich der Bedürfnisse und Erwartungen angehender Kunstschaffender aus verschiedenen Sparten sowie künftiger Akteurinnen und Akteure der Kreativwirtschaft. An sieben Dialogveranstaltungen im Beisein der politisch und fachlich Verantwortlichen in allen Regionen des Kantons wurden die Zwischenergebnisse der Überarbeitung verhandelt. Ein zweiter öffentlicher Kulturtag erfolgte erst während der offiziellen Vernehmlassung. Zu spät, wie rückblickend festgestellt werden musste. Um weitgehend fertige Papiere zur Kenntnis zu nehmen, brauchen sich an Teilhabe Interessierte nicht an einem gemeinsamen Ort zu versammeln. Es kann der Glaubwürdigkeit der Bemühungen um Partizipation schaden, wenn zur Teilhabe Aufgeforderte das Gefühl erhalten, ihre Beiträge würden gar nicht mehr gebraucht.

Unabhängig von der klaren und formal genehmigten Projektorganisation war die grosse Herausforderung in diesem Prozess, die ganz unterschiedlichen Stränge und Vertiefungsgrade der Dialoggefässe zu einem konzisen Ganzen zusammenzuführen. Hier galt es, auch Phasen der Verunsicherung und des mangelnden Überblicks sowie unterschiedliche Reifegrade der Inhalte auszuhalten. Die Verantwortlichen vertrauten darauf, dass sich die Form schliesslich aus der inhaltlichen Substanz ergeben würde. Und tatsächlich löste ein Mitarbeiter die verbreitete Ratlosigkeit einer Ausschusssitzung innert weniger Minuten auf, indem er die fünf im Gesetz genannten Ziele der Kulturförderung als Ordnungsprinzip der künftigen Strategie vorschlug, in das sich die erarbeiteten Inhalte übersichtlich einfügen liessen. Die amorphe Masse breit gesammelter und zahlreich vorhandener Inhalte kristallisierte in Sekunden-schnelle zu einer klaren Struktur. Nach der gewonnenen Übersicht liess sich die Rohfassung der Strategie bis zur endgültigen Gestalt im kleinen Kreis bearbeiten.

Kultugesetzrevision und Erarbeitung eines Kulturkonzepts im Aargau

Der Kanton Aargau verfügt – anders als Kantone mit jahrhundertlang kulturell dominierenden Städten mit Kulturinstitutionen, die ein Grossteil der Fördergelder absorbieren – über ein breit gestreutes kulturelles Leben, verteilt auf Regionalzentren und einzelne Dörfer. Der Einbezug verschiedener Bevölkerungskreise gehört zum Grundbestand des Aargauer Kulturlebens. Bereits im knapp gefassten Kultugesetz von 1968², einem der ersten der Schweiz überhaupt, ist von kultureller Teilhabe die Rede: «Der Kanton fördert (...) die Anteilnahme der Bevölkerung an Zeitproblemen (...)» Ausserdem wird die Förderung des «kulturellen Gemeinschaftslebens», z. B. durch Beiträge an die ausserberufliche Ausbildung im Bereich des Laienschaffens und an das immaterielle Kulturerbe («Beiträge zur Erhaltung und Belebung des heimischen Kulturguts»), erwähnt. Ein Grossteil der kulturellen Aktivitäten wird im Aargau noch heute von ehrenamtlich geführten Kulturvereinigungen geleistet. Das freiwillige Engagement ist weit verbreitet und wird vom Kanton traditionellerweise gefördert und heute mit innovativen Angeboten weiterentwickelt.³

Um dieses ausgeprägte Interesse der Zivilgesellschaft am kulturellen Leben zu verstehen, lohnt sich ein kurzer Blick zurück: Die professionelle Kulturvermittlung

2 Gesetz über die Förderung des kulturellen Lebens vom 16. Oktober 1968, in: Aargauische Gesetzessammlung (AGS), Staatsarchiv Kanton Aargau, Aarau.

3 Freiwilligenarbeit im Aargau, in: Benevol Nachrichten Nr. 11, Juni 2018.

geniesst seit den 1970er Jahren im Aargau einen hohen Stellenwert und war in der Deutschschweiz wegweisend. Schon damals wurden nach Vorbild des Metropolitan Museums New York im Museum Aargau auf Schloss Lenzburg Museumspädagogen angestellt. Publikumsbefragungen belegen heute die enorme Wirkung dieser jahrzehntelangen kulturpolitischen Investitionen. Ein bedeutender Anteil des heutigen Museumspublikums und manche Museumsfreiwillige geben als Grund für das Interesse an der Institution die Erinnerungen an die Vermittlungsangebote in der Kindheit an.⁴ Ab 2003 wurde die Kulturvermittlung an Schulen in allen Sparten systematisch gefördert und stark ausgeweitet (vgl. Hamer und Aeberli 2009).

Folgerichtig schreibt das neue aargauische «Kulturgesetz (KG)» 2009 die Kulturvermittlung als einen von sieben Förderbereichen fest. Bei der Erarbeitung dieses Kulturgesetzes in den Jahren 2006 bis 2008 wurde der Einbezug der betroffenen und interessierten Kreise noch nicht so systematisch vorangetrieben wie im genannten Berner Beispiel. Doch entsprechend der starken Rolle der Zivilgesellschaft im kulturellen Leben des Kantons beschränkte man sich auch in diesem damaligen Prozess nicht auf das gesetzlich vorgeschriebene Mitberichtsverfahren, sondern holte bewusst frühzeitig Rückmeldungen und Einschätzungen von aussen ein. So wurde das bestehende Instrument der Kulturgespräche in den Regionen für die anvisierten Neuerungen des Kulturgesetzes genutzt, jedoch mehr zur Information als zur Konsultation. Als besonders wirkungsvoll erwies sich ein sorgfältig zusammengestellter Beirat, der sich aus Kulturschaffenden, Exponentinnen und Exponenten von Institutionen und Interessenverbänden sowie aus expliziten Kritikerinnen und Kritikern der herrschenden Förderpraxis zusammensetzte. Rückblickend kann festgehalten werden, dass aus diesem Gremium entscheidende neue Elemente in die Erarbeitung des Gesetzes einfließen und Tabubereiche des geltenden Rechts aufgebrochen werden konnten.

In den Jahren 2015 und 2016 lancierten die Abteilung Kultur und das Aargauer Kuratorium gemeinsam die Erarbeitung eines Kulturkonzepts. Auf der Basis der Ergebnisse eines Wirkungsberichts zum Kulturgesetz, dem u. a. die Auswertung einer repräsentativen Umfrage über das Kulturverhalten der Bevölkerung zugrunde lag, und einer kulturspezifischen Trendanalyse wurde das «Kantonale Kulturkonzept 2017–2022» erarbeitet. Wichtiger Bestandteil der Erarbeitung der Inhalte waren zwei halbtägige Forumsveranstaltungen, zu denen gezielt Personen aus Kultur, Politik und Wirtschaft eingeladen wurden und je rund 100 Teilnehmende erschienen. Auch in diesem Rahmen wurde kulturelle Teilhabe nicht nur praktiziert, sie wurde

4 Quelle: Wiederkehrende unveröffentlichte Publikumsbefragungen des Museums Aargau.

von den Anwesenden als wichtiger neuer Inhalt der künftigen Strategie postuliert. Unmissverständlich wurde bei diesen «Kantonalen Kulturforen» zum Ausdruck gebracht, dass sich solche Veranstaltungen im Sinne der partnerschaftlichen Herangehensweise auch auf die Zeit der Umsetzung des Kulturkonzepts erstrecken und verstetigt werden sollten. Das Dialoginstrument der Forumsveranstaltung wurde deshalb von den Verantwortlichen im Sinne einer kontinuierlichen qualifizierten Partizipation fix in die Jahresagenda aufgenommen.

Schlussfolgerungen

In den dargestellten Erarbeitungsprozessen der Kulturentwicklungsplanung kam der Teilhabe ein hoher Stellenwert zu, und sie wurde in zunehmendem Mass nicht bloss punktuell, sondern systematisch eingesetzt. Es spiegelt sich darin die bewusste Erweiterung eines top-down-gesteuerten und den Behörden und politischen Entscheidungsträgern vorbehaltenen Prozesses. Bei der Auswahl der Teilnehmenden wurden noch vorwiegend die traditionell als zuständig betrachteten Kreise angegangen. Der branchenfremde Blick wurde kaum abgerufen. Wie fruchtbar dieser sein kann, zeigt im Ansatz der Einbezug der Studierenden der HKB. Eine umfassend definierte Teilhabe schliesst auch die Mitwirkung von Nicht-Nutzerinnen und Nicht-Nutzern kultureller Angebote in die Kulturentwicklungsplanung ein (Föhl 2017). Gerade bei der gegenwärtigen Kulturpolitik, deren Forderung es ist, die Inklusion bisher nicht angesprochener Bevölkerungskreise anzustreben, müssten für diese anspruchsvolle Ansprache anderer Bevölkerungsgruppen neue Vorgehensweisen entwickelt werden.

Ebenfalls unberücksichtigt blieb in beiden Kantonen der Einsatz digitaler Plattformen, eigentlich ein Gebot der Stunde. Hier kann der Erarbeitungsprozess transparent dargestellt und laufend ergänzt sowie unabhängig von Ort und Zeit die Möglichkeit zur Meinungsäusserung und Diskussion geboten werden.

Das gesetzlich geregelte Vernehmlassungsverfahren setzt in der Regel erst dann ein, wenn die inhaltliche Arbeit von den Beauftragten bereits geleistet ist. Es ist nachvollziehbar, dass ungern von dem abgerückt wird, was in langwieriger Arbeit entstanden ist und von den Verantwortlichen als gut befunden wurde. Es geht deshalb oftmals bloss noch um Retuschen. Das hinterlässt nicht selten Frustration, weil der Einbezug zu einem allzu späten Zeitpunkt erfolgt.

Bei partizipativen Erarbeitungsprozessen kann es nicht darum gehen, die demokratisch legitimierte Vernehmlassung auszuhebeln. Im Gegenteil: Für den politi-

schen Prozess ist dieser unabdingbar, kann doch erst aufgrund einer gereiften Vorlage Position bezogen werden. Abgesehen davon lässt die Vernehmlassung Spielraum für taktische Überlegungen. Für die Fachebene hingegen ist der Zeitpunkt zu spät. Hier bietet ein offen gestalteter Erarbeitungsprozess maximale demokratische Mitwirkungsmöglichkeiten. Dadurch erhöhen sich nicht nur die Chancen, im nachgelagerten politischen Prozess zu bestehen, sondern auch Instrumente für die Kulturentwicklung eines Gemeinwesens zu schaffen, die auf breite Akzeptanz stossen und eine optimale Wirkung entfalten.

Literatur

- Föhl, Patrick S. 2017. Kulturentwicklungsplanung. In Armin Klein (Hrsg.), *Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis* (S. 157–179). 4. Aufl., München: Vahlen.
- Hamer, Gunhild und Christian Aeberli (Hrsg.). 2009. *Kultur macht Schule: Kulturvermittlung in der Praxis*. Baden: Hier und Jetzt.

Art en partage ist ein Förderinstrument zur Unterstützung von Projekten der kulturellen Teilhabe, das seit 2016 durch die Dienststelle für Kultur des Kantons Wallis umgesetzt wird. Es wird in einer Region eingesetzt, die durch ein entstehendes professionelles Kulturschaffen und durch stark verankerte Laienpraktiken geprägt ist. In diesem Kontext verfolgt diese Förderung das Ziel, die Zugänglichkeit der Kultur für die Bevölkerung sowie deren Teilhabe zu fördern und gleichzeitig die professionelle Kulturszene zu stärken. *Art en partage* fördert Projekte verschiedener Grösse und Ausrichtung, die auf der Ebene eines Ortes, einer Region oder einer Personengruppe eine kulturelle Produktion realisieren, die professionelle Kulturschaffende und Mitglieder einer Partnergruppe zusammenführt. Die Teilhabe steht im Zentrum der geförderten Projekte. Diese sind in der Kulturszene (bildende Künste, Musik usw.) verankert und strahlen gleichzeitig aus in das gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Leben des Kantons.

Art en partage est un dispositif d'encouragement et de soutien aux projets de participation culturelle, mis en œuvre en 2016 par le Service de la culture du Canton du Valais. Il a pris place dans une région caractérisée par une création professionnelle en émergence et des pratiques amateurs fortement ancrées. Dans ce contexte, il s'est vu attribué la double mission de favoriser l'accès et la participation de la population à la culture tout en contribuant à consolider la scène artistique professionnelle. *Art en partage* encourage des projets de taille et de nature diverses qui, à l'échelle d'une localité, d'une région ou d'un groupe de personnes, débouchent sur une production artistique commune associant des créateurs professionnels et des membres du groupe partenaire. Le processus de participation constitue le pivot des projets soutenus qui s'inscrivent dans un domaine artistique habituel (arts visuels, musique, etc.), tout investissant le champ d'action social, civique ou économique.

Arte in condivisione è uno strumento di promozione e sostegno per i progetti di partecipazione culturale, costituito nel 2016 dal servizio culturale del Cantone del Vallese. È applicato in una regione caratterizzata da una produzione culturale professionista emergente e da pratiche amatoriali saldamente ancorate. In questo contesto gli è stata affidata una doppia missione: favorire l'accesso e la partecipazione della popolazione alla cultura e contribuire a consolidare la scena artistica professionista. *Arte in condivisione* promuove progetti di dimensioni e natura diverse che, a livello locale, regionale o di target sfociano in una produzione artistica comune, che vede associati artisti professionisti e membri di un gruppo partner. Il processo di partecipazione culturale costituisce il perno dei progetti sostenuti che s'inscrivono in un ambito artistico specifico (arti visive, musica, ecc.) irradiando al contempo nel campo d'azione sociale, civico o economico.

Art en partage

L'expérience du Canton du Valais

Jacques Cordonier

Avant la première loi cantonale sur la promotion de la culture (1996), la scène artistique professionnelle était peu développée en Valais. Dix ans plus tard, l'adoption de la *Politique d'encouragement culturel* (2007) a débouché sur la mise en œuvre de dispositifs pour renforcer la création artistique professionnelle. Leurs dénominations – ThéâtrePro (2006), MusiquePro (2011), ArtPro (2014) – affichent clairement l'ambition poursuivie. Dans un canton qui ne dispose pas de centres urbains dominants, une telle démarche demeure néanmoins toujours fragile. Elle reste à consolider et ceci d'autant plus qu'en deux décennies le nombre et la qualité des artistes qui peuvent être soutenus ont été marqués par un développement considérable, fruit, notamment, des formations artistiques mises en place par la Confédération et les cantons dans le cadre des hautes écoles spécialisées (HES).

Parallèlement à l'émergence et au développement d'une création artistique professionnelle, le Valais connaît toujours une intense pratique de groupes amateurs dans les domaines du chant choral, de la musique instrumentale (cuivres) et du théâtre. Particulièrement dans le domaine musical, le territoire est largement irrigué par des ensembles qui ont une double fonction, culturelle et sociale. Leur niveau artistique peut fortement varier, mais dans le cadre d'une structuration pyramidale à la manière de la compétition sportive, les ensembles locaux alimentent des chœurs et des Brass Band « d'élite » dont la réputation aux niveaux national et international est très affirmée : le *Valaisia Brass Band*, par exemple, a été « Champion suisse » en 2009, 2015, 2016 et 2017. En 2017, il remporte le prestigieux *British Open Brass Band Championship*. Avant lui un autre ensemble valaisan, le *Brass Band treize étoiles* a remporté treize fois le championnat suisse et est ainsi le plus titré de notre pays. Ces « joutes musicales » réunissent de très jeunes musiciens et génèrent une culture particulière. Un rapport (2008) commandé par le Service de la culture en prévision de la mise sur pied du dispositif *MusiquePro* en a rendu compte de la manière suivante : « Le Valais, un terreau fertile dans lequel fleurissent les amateurs et végètent les professionnels » (Canton du Valais 2008, 7).

Il convient également de relever que, grâce à un dense réseau social de soutien, les amateurs accèdent assez aisément à des aides privées de proximité ce qui n'est pas le cas pour les professionnels. Avec une pointe d'humour, on peut ainsi considérer que la pratique, très répandue, du « carnet de fête », qui consiste à réunir une multitude de dons privés par un démarchage porte à porte est une forme de financement participatif qui a précédé, avec de nombreuses décennies d'avance, le « crowd-funding » contemporain.

Un des champs, de la participation culturelle, à savoir celui des pratiques d'amateurs, est donc très présent en Valais, même si cela est dans un nombre limité de domaines et de formes.

Des passerelles pour se rencontrer et mieux se connaître

Le développement des actions de médiation culturelle, puis ensuite celui de la participation culturelle se sont inscrits dans le contexte décrit précédemment : une création professionnelle émergente et une pratique des amateurs fortement ancrée. Il a ainsi poursuivi d'emblée le double but de favoriser de l'accès et la participation de la population tout en veillant à consolider la scène artistique professionnelle. Le second objectif étant considéré comme une condition à la réalisation du premier afin d'éviter que la vie culturelle ne se décline pas majoritairement sous la forme d'une satellisation de celle des centres urbains extérieurs au canton. Dans ce cadre, il importe de faire connaître et comprendre la démarche artistique, ses caractéristiques et ses exigences, à un public qui en est peu familier. De « faire exister l'artiste professionnel comme un acteur de la société valaisanne », d'en renforcer la légitimité¹.

Compte tenu de cette ambition, les dispositifs « Pro » vont intégrer, à partir de 2006, la « médiation culturelle » comme une dimension des projets de création. Dans le même temps, le dispositif *Etincelles de culture à l'école*² est mis en place pour encourager le développement des activités culturelles dans le contexte scolaire. Au risque, assumé, de voir se développer des inégalités entre écoles, il s'appuie sur les initiatives prises par les établissements d'enseignement qui en la matière disposent d'une large autonomie. *Etincelles de culture* va encourager et soutenir, d'une part, des

1 C'est ainsi que la Politique d'encouragement culturel de 2007 s'ouvre par un préambule qui souligne le rôle des artistes pour la société valaisanne. Voir Canton du Valais : La politique d'encouragement culturel, 2007, point 1.4 – Rôle des artistes.

2 Voir <http://www.etincellesdeculture.ch> (15.4.2019).

projets que les écoles construisent avec des institutions culturelles ou des artistes professionnellement reconnus et, d'autre part, des productions que les artistes et institutions culturelles vont proposer à un prix préférentiel aux écoles. Il s'agit en fait de travailler avec les énergies vives des établissements scolaires et des professionnels de la culture considérés comme les « meilleurs activistes » en la matière.

Ces démarches ont été accompagnées d'un encouragement à la professionnalisation des fonctions de médiation culturelle, en particulier au sein des institutions culturelles étatiques (Musées et Médiathèque) en veillant, pour un métier en devenir, de construire un référentiel commun de bonnes pratiques.

Dans la mesure où ils en ont le goût, les artistes sont également encouragés à développer leurs compétences de médiation, prioritairement pour les projets de collègues car il est fort difficile d'être le médiateur de sa propre création. À titre d'exemple, dans le domaine des arts de la scène, une collaboration s'est instaurée avec *La Manufacture* (Lausanne) et son *Certificat de formation continue en animation théâtrale*.

La participation culturelle

Si vous souhaitez comprendre comment un boulanger s'y prend pour réaliser le délicieux pain que vous dégustez au petit-déjeuner, la meilleure manière est de vous lever avant l'aurore et de vous joindre à lui un matin, deux matins, une semaine, plusieurs semaines. Au bout de quelques jours vous aurez appris à produire du pain, des pâtisseries et d'autres bonnes choses. Vous ne serez pas boulanger, mais vous aurez une expérience personnelle de la manière dont il travaille, de son tour de main. Probablement aurez-vous réalisé un croissant particulièrement original correspondant à une envie très personnelle. Peut-être aurez-vous partagé l'expérience avec d'autres « apprentis » et aurez ainsi appris à les connaître, à partager des réflexions sur une problématique en lien avec le pain telle que celle de l'allergie au gluten. Le boulanger lui-même aura développé son expérience et sa compréhension au contact de votre groupe. Les rôles n'auront pas été échangés, les compétences de chacun, professionnelles ou sociales, respectées, valorisées et intégrées dans un acte de co-création.

C'est en quelque sorte pour permettre à cette « expérience de boulangerie » d'être répliquée dans le champ artistique, que nous avons choisi de faire un pas de plus vers des projets conçus dans la perspective de la participation culturelle. Il s'agit toujours de rencontres, de connaissance mutuelle, de renforcement de la place des artistes et

des possibilités d'accès pour le public, mais cette fois-ci à travers le « faire ensemble ». Cette démarche repose sur la double conviction que

- › l'art est un champ d'innovation économique et sociale, qu'il permet, à l'instar de la science mais avec des outils différents, d'explorer des terrains inconnus,
- › la création partagée, parce qu'elle intervient dans des terrains neufs et neutres, peut contribuer à favoriser le vivre-ensemble, les processus d'intégration tout en permettant l'affirmation d'identités plurielles.

Comme nous le pratiquons de manière régulière avant de lancer un nouveau dispositif, nous avons procédé à un état des lieux et des bonnes pratiques afin d'agir en tenant compte de la situation existante et de tirer profit d'expériences réalisées ailleurs. Le souci d'une prise de distance et d'un résultat de qualité nous a poussé à confier ce travail à l'Institut de recherche et développement en travail social de la HES-SO Valais-Wallis (voir Moroni 2016).

Art en partage

À la lecture de ce qui précède on aura probablement compris pourquoi le dispositif qui va concrétiser nos intentions en matière de participation culturelle a pris place dans le cadre de l'initiative de *Pro Helvetia* encourageant la diversité culturelle dans les régions dont l'ambition était de qui « de rendre visibles les productions culturelles locales ou régionales et d'en améliorer les conditions-cadres »³. Nous avons intitulé ce dispositif *Art en partage*.

Art en partage encourage des projets artistiques de taille et de nature diverses qui, à l'échelle d'une localité, d'une région ou d'un groupe de personnes, débouchent sur une production artistique associant des créateurs professionnels avec les membres du groupe partenaire. Sans que cela ne soit une exigence, un médiateur culturel peut être associé pour faciliter le développement du projet.

Trois appels à projets (2016) ont rencontré l'intérêt des artistes et des populations, 57 candidatures ont été déposées, généralement par des acteurs culturels. Un jury formé de spécialistes a sélectionné 17 projets qui répondaient aux critères suivants :

³ Voir <https://prohelvetia.ch/fr/initiative/diversite-culturelle/> (6 avril 2018).

- › enrichir la vie culturelle du canton ;
- › créer de l'intérêt pour le milieu culturel tout en ouvrant celui-ci à de nouveaux publics ;
- › expérimenter l'apport d'une démarche de création artistique partagée entre un artiste et un groupe de participants dans l'expression d'un travail collectif, voire d'une problématique sociétale ;
- › allier les intérêts artistiques et les intérêts des participants ;
- › mettre l'accent sur le processus de participation autant que sur l'objet artistique.

Le processus de participation constitue le pivot de chacun des projets qui peuvent s'inscrire dans un domaine artistique habituel (littérature, arts visuels, musique, etc.), et qui investissent également un ou plusieurs champs d'action civique, social, agricole, touristique, urbanistique ou autre.

Le montant du soutien par projet peut aller jusqu'à frs 20000. Il est réservé exclusivement au financement du travail des artistes et des médiateurs. Les porteurs du projet doivent réunir de leur côté, les ressources nécessaires au financement des éléments de gestion, matériels, logistiques et de communication.

Sur le terrain, *Art en partage* a pris des formes très diverses. C'est ainsi que Pascal Seiler, artiste visuel, a entamé une démarche avec les habitants du Lötschental sur la notion de mémoire, leur permettant à travers l'expression artistique d'élaborer leurs souvenirs, de les mettre en perspective, de les intégrer et les présenter dans le cadre du *Lötschentaler Museum*. Pour ces personnes qui sont passées très rapidement d'une économie agro-pastorale à une économie touristique, ceci a permis d'unifier et de mettre en perspective le regard sur leur vie et celle de leur communauté. Dans le même ordre d'idée, David Zehnder, photographe, a accompagné un groupe de villageois-reporters de Simplondorf pour porter un regard distancié sur leur lieu de vie. Le projet *SuperNova Martigny*, en milieu urbain, s'est déployé autour de plusieurs ateliers participatifs qui ont interrogé le rapport à la ville et à l'art. Il a débouché sur une exposition au *Manoir*, espace d'exposition de la ville. À l'Hôpital psychiatrique de Malévoz (Monthey), des ateliers de voix et d'écriture ont réunis les artistes en résidence, les patients et leurs proches ainsi que le personnel soignant. Le résultat a pris la forme d'un dispositif à ciel ouvert dans les jardins de l'hôpital. Avec ces quelques exemples⁴, on peut percevoir la diversité et la variété des démarches qui se sont déroulées prioritairement hors des lieux institutionnels dédiés à l'art et la culture, mais néanmoins en lien avec eux.

4 Chacun des 17 projets est décrit sur le site dédié à Art en partage : www.art-en-partage.ch.

Et après

La rencontre et le partage ont eu lieu, des identités ont été explorées, de la confiance en soi a été restaurée, le sens du mot « artiste » s'est affiné et différencié pour de nombreux participants, des villages hors des circuits artistiques habituels ont participé. 17 projets ont été sélectionnés et réalisés et 40 ne l'ont pas été. L'envie demeure et s'est renforcée. Il est dès lors temps de passer d'un dispositif pilote à un dispositif pérenne. Au moment de rédiger ce texte, le projet en est établi et les financements sont recherchés pour que *Art en partage* devienne un des dispositifs permanents du Service de la culture.

Références

- Canton du Valais. 2007. *La politique d'encouragement culturel*. Sion. Disponible sur www.vs.ch/culture > à propos du service > dispositions légales.
- Canton du Valais. 2008. *Rapport ProMusique Valais. La musique professionnelle en Valais : état des lieux et objectifs de développement*. Sion. Disponible sur : www.vs.ch/culture > à propos du service > publications.
- Moroni, Isabelle et Gaëlle Bianco. 2016. Les espaces de la participation culturelle : enjeux et perspectives d'action. *Cahiers de l'Observatoire de la culture – Valais* 3. Sion.

Die Anzahl Aufführungen lässt sich in Leistungsvereinbarungen verordnen. Ebenso Öffnungszeiten, Eintrittspreise, ja sogar Profile einer Kulturinstitution. Aber wie lässt sich das kulturpolitische Ziel der vermehrten kulturellen Teilhabe in Institutionen umsetzen? Die Stadt Zürich hat sich bei diesem Thema weder für das «Verordnen» entschieden noch für das «Anreize-Setzen» in Form von zusätzlichen Projektgeldern, sondern dafür, mit dem eigenen Beispiel voranzugehen sowie die Beteiligten zu sensibilisieren und zu motivieren. Denn letztlich – so die Überzeugung des Autors – setzt der Wille zur Umsetzung einer vermehrten kulturellen Teilhabe bei den Verantwortlichen von Institutionen eine Haltung voraus. Eine Haltung, sich wirklich auf die Gesellschaft in ihrer Diversität einzulassen, Deutungs- und Gestaltungshoheit zu teilen, Macht abzugeben, Neuland zu betreten. Das Beispiel Zürich zeigt, dass ein solcher Prozess, von dem sich auch die Kulturabteilung nicht ausnimmt, zu sehr guten Resultaten führt.

Une convention de prestations peut prescrire le nombre de représentations. Elle peut aussi fixer les heures d'ouverture, les prix des billets et même le profil d'une institution culturelle. Mais comment faire concrètement pour réaliser un objectif politique tel que le renforcement de la participation culturelle ? Dans ce domaine, la Ville de Zurich n'a pas choisi de procéder par voie d'« ordonnances » ou de recourir à des incitations financières, mais de donner elle-même l'exemple tout en sensibilisant et motivant les acteurs concernés. Parce qu'en définitive – selon la conviction de l'auteur – la volonté de renforcer réellement la participation culturelle exige une attitude particulière des responsables d'institutions. Ils doivent être prêts à s'ouvrir à la société dans sa diversité, à partager leurs compétences dans la conception et la réalisation, à céder une part de leur pouvoir et à s'aventurer sur des terres inconnues. L'exemple de Zurich, où les affaires culturelles ont également été intégrées au processus, montre que celui-ci peut donner de très bons résultats.

Il numero di rappresentazioni di un dato spettacolo può essere stabilito in un accordo di prestazioni, come anche gli orari di apertura, il prezzo del biglietto e addirittura il profilo di un'istituzione culturale. Come concretizzare però in un accordo di prestazioni l'obiettivo politico del rafforzamento della partecipazione culturale nelle istituzioni? La Città di Zurigo ha deciso di affrontare la questione senza imporre né incentivare progetti con sussidi supplementari, bensì dando il buon esempio per motivare e sensibilizzare le parti coinvolte. Il rafforzamento della partecipazione culturale presuppone infatti una ferma volontà da parte delle istituzioni che consiste nell'aprirsi alla diversità presente nella società, nell'essere disposti a condividere l'autorità, nel rinunciare al potere e nell'imboccare nuove strade. Zurigo è l'esempio che dimostra come un tale processo, che interessa anche la promozione culturale di Zurigo stessa, porti ad ottimi risultati.

Teilhabe vor Ort implementieren

Eine Fallstudie aus der Stadt Zürich

Peter Haerle

Kulturpolitik hat – vereinfacht gesagt – folgende Möglichkeiten der Steuerung:

Verordnen: Man stellt Bedingungen, damit überhaupt Geld fliesst.

Anreize setzen: Man stellt mehr Geld in Aussicht und fordert im Gegenzug zusätzliche Leistungen ein.

Motivieren: Man setzt ein Ziel, initiiert eine Diskussion und versucht, die Beteiligten für das Ziel zu sensibilisieren – in der Hoffnung, die Beteiligten würden selbst aktiv.

Deklariieren: Man setzt ein Ziel, unternimmt nichts und schaut, dass in ein paar Jahren niemand fragt, was eigentlich geschehen ist.

Die Kulturpolitik der Stadt Zürich hat sich beim Ziel einer vermehrten kulturellen Teilhabe für die zweite Möglichkeit entschieden: motivieren, sensibilisieren, initiieren. Es wurde ganz bewusst darauf verzichtet, für die Umsetzung des Ziels einen neuen (Finanzierungs-)«Topf» zu gründen. Damit, so die Überlegung, würde das Thema auf die «Projektschiene» ausgelagert und isoliert. Vielmehr soll die Teilhabe als Querschnittsthema in den Institutionen (und auch in der Kulturförderung) Gewicht erhalten und zu einer neuen Sichtweise führen.

Will man ein Thema lancieren und stellt dabei nicht mehr Mittel zur Verfügung, führt das automatisch zu einer Frage der Priorisierung. Wie wichtig ist mir als Leiter oder Leiterin einer Institution, als Künstlerin und Künstler die kulturelle Teilhabe, auch wenn ich nicht mehr Geld dafür erhalte? Einige Kolleginnen und Kollegen in meinem Team waren skeptisch: Es brauche klare Vorgaben oder finanzielle Anreize. Ansonsten bliebe das Ziel der kulturellen Teilhabe eine reine Deklaration.

Vier Jahre nach der Publikation des aktuellen Leitbilds der Zürcher Kulturförderung im Jahr 2015, in dem die Stärkung der Teilhabe als ein priorisiertes Ziel festgehalten wurde, lässt sich sagen, dass diese pessimistische Sichtweise – zum Glück – nicht richtig war. Es hat sich vieles bewegt, es ist viel in Gang gekommen.

Mit gutem Beispiel vorangehen

Das Ziel der stärkeren kulturellen Teilhabe ist in der Zürcher Kulturpolitik nicht einfach vom Himmel gefallen. Sie ist mit gutem Beispiel vorangegangen, statt einfach nur von allen anderen etwas zu verlangen.

Vier Beispiele städtischer Initiativen:

*1. Zürich tanzt:*¹ 2012 hat die Kulturabteilung das Tanzfest «Zürich tanzt» initiiert. Die Idee war, im Bereich Tanz ein Format zu kreieren, das möglichst breite Kreise der Bevölkerung involviert und den Tanz in all seinen Facetten präsentiert. 2013 wurde Zürich tanzt erstmals durchgeführt: In der grossen Halle des Hauptbahnhofs präsentierte sich das tänzerische Potenzial aus der Stadt in seiner ganzen Breite und Vielfalt. Die Mehrheit dieser Tanzschaffenden ist durch das Jahr mehr oder weniger versteckt in Zürich aktiv. Nun wurden sie während eines Wochenendes an bester Lage sichtbar: Volkstanz, Break-Dance, zeitgenössischer Tanz, klassisches Ballett – alle Sparten und Stile waren vertreten, junge Menschen, alte Menschen, Menschen aus den verschiedensten Nationen und Kulturen.

Flankiert wurde das Hauptevent von einem künstlerischen Programm in den verschiedenen Tanz-Institutionen, von rund 70 Crash-Tanzkursen in der ganzen Stadt, inhouse oder openair, Interventionen im Stadtraum, City-Walks und vielem mehr. Zürich tanzt war schon bei der ersten Austragung ein voller Erfolg, 2019 findet bereits die siebte Ausgabe statt, und inzwischen hat das Stadtparlament einer wiederkehrenden Subvention zugestimmt, die Trägerschaft hat von der Stadt zu einem Verein gewechselt. Das Tanzfest hat sich etabliert und dennoch nichts von seiner ursprünglichen Frische verloren. Zürich tanzt vereint unterschiedlichste Menschen in einem gemeinsamen Erlebnis – sei es durch aktive Teilnahme oder Zuschauen. Künstlerischer Tanz und «Laientanz» verbinden sich, Menschen, die vorher nie mit zeitgenössischem Tanz in Berührung gekommen sind, erhalten einen niederschweligen Zugang. Das Gleiche gilt umgekehrt für neue Formen des Tanzes aus Jugendkulturen oder für Formen des Volkstanzes.

Zum Erfolg beigetragen haben folgende Faktoren: Die Stadt ergriff die Initiative und stellte genügend Mittel zur Verfügung (330 000 Franken jährlich). Von Beginn an wurden möglichst viele Beteiligte der Tanzszene miteinbezogen; die Stadt war lediglich die Initiantin, die Ausführung lag bei der Szene. Von Beginn an wurden Partner-

1 Zürich tanzt <https://www.zuerichtanz.ch> (15.4.2019).

schaften mit politischen Akteurinnen (Sozialdepartement, Gesundheitsdepartement usw.) und vielen anderen Institutionen gesucht. Die Stadt stellte mit dem Hauptbahnhof einen prominenten Platz zur Verfügung und zeigte damit, wie wertvoll ihr die Veranstaltung ist.

Das Veranstaltungsteam wollte Teilhabe wirklich leben und demonstrierte eine entsprechend einladende Haltung.

2. *Das Junge Literaturlabor Jull*: 2015 startete die Stadt Zürich das Pilotprojekt «Junges Literaturlabor Jull».² Im Jull schreiben junge Menschen zwischen 8 und 16 Jahren gemeinsam mit professionellen Autorinnen und Autoren eigene Texte. Ziel ist, dass Kinder und Jugendliche bei der Arbeit mit den Schriftstellerinnen und Schriftstellern die Möglichkeiten ihrer Sprache im fiktiven Schreiben ausloten – jenseits von Schulnormen. Bei der Auswahl der beteiligten Schulklassen versucht das Jull neben der Diversität in den Altersgruppen auch möglichst viele soziale Schichten zu berücksichtigen. So bemüht sich das Jull im Besonderen, sogenannte «bildungsferne» junge Menschen, oft mit Migrationshintergrund, zu erreichen.

Das Jull ist in einer städtischen Liegenschaft rund hundert Meter vom Paradeplatz entfernt im Finanzzentrum der Stadt Zürich einquartiert. 2017 hat das Parlament der Stadt Zürich den Pilotbetrieb aufgrund der bisherigen guten Erfahrungen bis 2021 verlängert.

Zum Erfolg beigetragen haben folgende Faktoren: Die Stadt initiierte das Projekt und demonstrierte damit den Willen, Teilhabe auch im Bereich Literatur aktiv zu fördern. Die Trägerschaft (Provinz GmbH – Gesellschaft für gemeinnützige Kulturprojekte) verfügt durch ihr Projekt «Schulhausroman» über jahrelange Erfahrung und profunde Kenntnisse. Die Schriftstellerinnen und Schriftsteller wiederum erkennen in der Zusammenarbeit mit den Jugendlichen einen sozialen, aber auch einen künstlerischen Mehrwert. Die Zusammenarbeit mit den städtischen Schulen schliesslich verläuft sehr gut. Das ist für das Projekt essentiell, weil man sonst die spezifische Zielgruppe des Jull – die sogenannten Bildungsfernen – nicht erreichen würde.

3. *Inklusives Theaterspektakel*³: 2013 setzte sich das von der Stadt Zürich organisierte Zürcher Theaterspektakel, das bedeutende Festival für Theater, Tanz und Musik mit

2 Junges Literaturlabor Zürich. <https://www.jull.ch> (15.4.2019). Vgl. auch den Beitrag von Gerda Wurzenberger in diesem Band.

3 Zürcher Theaterspektakel <https://www.theaterspektakel.ch> (15.4.2019).

fast 40-jähriger Erfolgsgeschichte, das Ziel, aus dem Festival einen «inklusiven Anlass» zu machen. Unterstützt von den langjährigen Partnerinnen Swiss Re und Zürcher Kantonalbank sowie in Zusammenarbeit mit der Behindertenorganisation Procap werden verschiedene Massnahmen auf dem Gelände, der Infrastruktur und im Programm umgesetzt, um das Festival für Menschen mit einer Behinderung besser zugänglich zu machen. Einige Beispiele der umgesetzten Schritte in Richtung Barrierefreiheit:

Ein dreidimensionales Modell des Geländes und der Veranstaltungsorte mit Braille-Schrift im Eingangsbereich ermöglicht Sehbehinderten die Orientierung. Vorstellungen mit Audiodeskription (ein akustisches Verfahren für blinde und sehbehinderte Menschen) helfen, visuelle Vorgänge besser wahrnehmen zu können. Die Spielorte sind mit Induktionsschleifen ausgestattet, die es Hörgeräteträgerinnen und -trägern ermöglichen, störungsfrei Audiosignale zu empfangen. Fremdsprachige Aufführungen sind untertitelt. Die Zugänge zu Spielorten und zur Gastronomie sind auf dem gesamten Gelände behindertengerecht. Spezifische Rollstuhlplätze, Behindertentoiletten und Assistenzpersonen ermöglichen einen genussvollen Besuch des Theaterspektakels.

2017 wurde dem Theaterspektakel das Label «Kultur inklusiv» verliehen. Zum Erfolg beigetragen haben folgende Faktoren: An erster Stelle stand der Wille der Festivalleitung, Teilhabe zu fördern und zu ermöglichen. Dazu kamen die Offenheit und Grosszügigkeit der Festival-Partnerinnen, die Projekte mitzufinanzieren. Essentiell war zudem die enge Zusammenarbeit mit den Betroffenen (via Procap). Schliesslich brauchte es Geduld und Beharrlichkeit, die Massnahmen über mehrere Jahre zu planen, erproben und zu verbessern.

4. Theater Hora⁴: Das Zürcher Theater Hora ist das einzige professionelle Theater der Schweiz, das von sich sagt, dass «alle Ensemblemitglieder eine IV-zertifizierte «geistige Behinderung» haben».

2013 erhielt die Hora-Produktion «Disabled Theater», entstanden in Zusammenarbeit mit dem französischen Star-Choreografen Jérôme Bel, die höchstmögliche Auszeichnung für eine Theaterarbeit im deutschsprachigen Raum: eine Einladung zum Berliner Theatertreffen als eine der zehn besten Inszenierungen 2012. Im Jahr 2016 ist das Theater Hora auch vom Bundesamt für Kultur mit der höchsten Theaterauszeichnung der Schweiz, dem Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring ausgezeichnet worden. Seit 2016 erhält das Theater eine jährliche Subvention von

⁴ Theater Hora <http://www.hora.ch/2013/index.php> (15.4.2019).

230 000 Franken von der Stadt Zürich. Zudem stellte die Stadt dem Theater einen Proberaum auf dem Areal der Roten Fabrik zur Verfügung.

Mit Aktivitäten wie den oben genannten hat die Stadt Zürich den Boden vorbereitet, um das Thema Teilhabe in den Fokus zu rücken und es in die Diskussion mit allen Teilnehmenden in der Zürcher Kulturlandschaft zu bringen.

Vielfältige Teilhabe-Initiativen der Zürcher Kulturschaffenden

An einer gemeinsam mit dem Kanton Zürich durchgeführten Fachtagung im Jahr 2017⁵ wurde diese Diskussion vertieft. Internationale, nationale und lokale Referentinnen und Referenten präsentierten wissenschaftliche und theoretische Überlegungen zum Thema und berichteten über Erfahrungen aus Projekten.

2018, drei Jahre nach der Lancierung des Schwerpunktes im städtischen Kulturleitbild⁶, hat die Kulturabteilung Zürich in einer internen Umfrage die Institutionen gebeten, ihre Erfahrungen und Aktivitäten zur kulturellen Teilhabe zu resümieren. Die Auswertung zeigt folgendes Bild: Das Bewusstsein für das Thema ist gross, die Institutionen sind sich bewusst, dass das Ziel einer vermehrten kulturellen Teilhabe keine Strafaufgabe ist, sondern im ureigenen Interesse der Kulturinstitutionen liegt.

Fast alle Institutionen haben Projekte lanciert – ohne zusätzliche Mittel seitens der Kulturverwaltung. Das heisst: Das Thema wird als prioritär wahrgenommen und in der Mittelallokation entsprechend berücksichtigt. Die Bandbreite der Projekte ist eindrücklich. Einige Beispiele:

- › Der *Jazzclub Moods* hat einen digitalen «Concert Club» eingerichtet, in dem Konzerte live oder anschliessend im Archiv als Video-on-Demand verfolgt werden können. Damit wird die Schwelle des Eintritts in einen Jazzclub aufgehoben, und die Konzerte werden mehr Menschen zugänglich gemacht. Natürlich bieten solche von neuen Technologien getriebene Angebote auch Risiken: Sie können den Trend zur Individualisierung des Kulturkonsums verstärken und letztlich die Legitimation eines Clubs, in dem man sich live trifft, untergraben. Es wird inter-

5 Tagung von Stadt und Kanton Zürich 2017 zum Thema Teilhabe. <http://teilhabe-zuerich.ch> (15.4.2019).

6 Kulturleitbild der Stadt Zürich. https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/kultur_stadt_zuerich/leitbild-publikationen/kulturleitbild-2016-2019.html (15.4.2019).

essant sein zu verfolgen, ob sich ein solches Angebot letztlich positiv oder negativ auf den Club auswirkt.

- › Das *Museum Haus Konstruktiv* hat 2018 das Projekt «Ich seh's anders» gestartet. Eine Gruppe bestehend aus vier Seniorinnen und Senioren, drei Studierenden der Zürcher Hochschule der Künste und drei Menschen mit einer kognitiven und/oder körperlichen Beeinträchtigung treffen sich während fünf Monaten zwei Mal pro Monat im Museum. Unter der Leitung der Vermittlungs-Fachpersonen der Institution erarbeiten sie neue Vermittlungsformate. Diese werden ins künftige Angebot integriert.
- › Das *Kunsthaus Zürich* bietet spezielle Workshops für Menschen mit Demenz an.
- › Das *Collegium Novum* und die *Tonhalle Zürich* bestritten 2018 gemeinsam die «Tage für Neue Musik»: Der Komponist Cornelius Cardew brachte dabei das Stück «The great Learning» zur Aufführung, in dem die Ausführenden keine Profis sind. Alle, die sich auf die «Wahrnehmungen im Körper und der Seele» einlassen, konnten Teil des Ensembles sein. Es nahmen rund 300 Menschen aus allen Bevölkerungssegmenten teil.
- › Das *Theaterhaus Gessnerallee* übergab 2017 während des Festivals «Keine Disziplin» die Rolle der Vermittlung der Eritrean Diaspora Academy (EDA). Diese diskutierte mit dem Publikum über Disziplin, Repräsentation und Kunst.
- › Das *Literaturmuseum Strauhof* stellt Räume, finanzielle Mittel und Know-how im Format «Wild Card» für experimentelle Projekte zur Verfügung und löst die hierarchische Struktur einer musealen Organisation temporär auf.
- › Die *Tonhalle Zürich* lässt Jugendliche im Projekt «SchülermanagerInnen» ihr eigenes Konzert organisieren. Die Jugendlichen werden vom Tonhalle-Personal gecoacht, sie erhalten Infrastruktur (Räume, Geld und Know-how) und werden so zu selbstständigen Konzert-Veranstaltenden.

Teilhabe als unscharfer Begriff

Der Begriff der kulturellen Teilhabe wird nach wie vor sehr unterschiedlich verstanden. Dieses Ergebnis wurde auch im Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe im Rahmen des Nationalen Kulturdialogs festgehalten.⁷ Für einige Institutionen bedeutet Teilhabe in erster Linie Vermittlung und wird mit dem ordentlichen Vermittlungsprogramm «abgehandelt». Die Mehrheit der Institutionen ist sich aber

⁷ Positionspapier abgedruckt im Anhang dieses Handbuchs.

bewusst, dass kulturelle Teilhabe mehr bedeuten kann und grundsätzliche Fragen des Selbstverständnisses einer Kulturinstitution umfasst. Diese Reflexion zeigt sich in einer durchaus kritischen und ambivalenten Position einiger Kulturinstitutionen in der Bilanz der ersten drei Jahre dieses Schwerpunkts: So wird der Begriff der Teilhabe kritisch hinterfragt. Er zementiere mehr ein Machtgefälle als dass er Zugang schaffe: Eine Herrschaftskultur entscheide, wer teilhaben solle, dürfe, müsse. Statt des Begriffs der Teilhabe solle man den Begriff des Austauschs benützen.

Institutionen sind sich daher durchaus bewusst, dass Teilhabe bei ihnen selber beginnt: unter anderem bei der Zusammensetzung von Teams, bei der Struktur eines Betriebs, bei der Organisation von Entscheidungen, beim Austausch mit dem Publikum. Hier ist auch die Kulturverwaltung gefordert: Sie muss sich ebenfalls mit der Frage auseinandersetzen, wie Kulturkommissionen und die Kulturverwaltung zusammengesetzt sind, ob die unterschiedlichen Perspektiven und Erfahrungshintergründe einer diversen Gesellschaft genügend einfließen.⁸ Und da muss – Stand heute – klar und selbstkritisch gesagt werden: Nein, das ist noch nicht der Fall. Es braucht wohl mehr Zeit, um traditionelle Systeme der Definition und Bewertung von Kunst aufzuweichen und um neue Sicht- und Herangehensweisen zu erweitern.

Fazit

Die Strategie der Sensibilisierung auf ein begrifflich nicht leicht fassbares Thema ist weitgehend aufgegangen. Eine kurzzeitige gesteigerte Aufmerksamkeit alleine reicht aber nicht: Es braucht eine kontinuierliche Diskussion, den Aufbau von Wissen, Erfahrungsaustausch, kritische Reflexion. Dabei kann und darf sich niemand ausnehmen, auch nicht die Kulturverwaltung. Wir alle sind Lernende. Niemand von uns hat die alleinige Definitionsmacht, weder über Kunst noch über die Formen der Teilhabe.

Nur eines ist sicher: Teilhabe ist letztlich eine Frage der Haltung. Bin ich wirklich interessiert am Austausch mit meinem Gegenüber? Bin ich bereit, einen Teil meiner Definitionsmacht abzugeben, um in einen Austausch auf Augenhöhe mit meinem Gegenüber einzutreten, auch wenn diese Person gewisse eingeübte Codes der Kulturwelt nicht kennt oder nicht befolgt? Diese Fragen entscheiden letztlich über Erfolg oder Misserfolg. Und diese Fragen lassen sich letztlich weder mit Direktiven noch mit Anreizen beantworten. Es braucht die innere Überzeugung aller Beteiligten. Die Erfahrung aus Zürich zeigt, dass viele Kulturschaffende dazu bereit sind.

⁸ Vgl. auch den Beitrag von Inés Mateos in diesem Band.

Da Kulturstiftungen sehr unterschiedliche Stiftungszwecke und Förderstrategien haben, wurden für diesen Beitrag fünf Förderstiftungen nach ihrem Umgang mit Kulturelle-Teilhabe-Projekten befragt. Alle Stiftungen fördern kulturelle Teilhabe und zwar vor allem in drei Bereichen: Vermittlungsprojekte, Projekte, die mit kultureller Bildung Menschen befähigen wollen, und Projekte zur Mitwirkung von Laien. Die meisten haben den Fokus auf kulturelle Teilhabe bewusst gewählt. Ausschlaggebend ist aber ein Stiftungszweck, der diese Fokussierung ermöglicht. Bei der Förderung gibt es verschiedene Herausforderungen. Die Beurteilung ist nicht einfach, da oft neue Formen und Methoden der kulturellen Arbeit erprobt werden. Dadurch wird auch eine Wirkungsmessung erschwert. Doch die befragten Stiftungen sind sich einig: Das Fördern von Teilhabe-Projekten ist eine grosse Chance. Die stärkere Prozessorientierung der Projekte und deren Interdisziplinarität bilden eine kulturelle Realität unserer heutigen Gesellschaft ab.

Les fondations culturelles ayant des stratégies d'encouragement et des objectifs très différents, cinq d'entre elles ont été interrogées sur leur approche de la participation culturelle pour cette contribution. Elles l'encouragent toutes, dans trois domaines principalement : les projets de médiation, les projets de formation culturelle destinés à transmettre de nouvelles compétences et les projets qui encouragent la collaboration des particuliers. La plupart d'entre elles ont choisi volontairement de mettre un accent sur la participation culturelle, mais il faut que cela concorde avec l'objectif de la fondation. L'encouragement rencontre plusieurs défis. Il n'est pas facile de se prononcer sur la qualité des projets parce qu'ils expérimentent souvent de nouvelles formes et méthodes de travail culturel. Toutes les fondations interrogées considèrent cependant que l'encouragement de projets de participation représente une grande opportunité parce que l'accent sur les processus et l'interdisciplinarité sont une réalité culturelle de la société actuelle.

Le fondazioni culturali hanno scopi e strategie di promozione molto diversi una dall'altra. Per il presente contributo è stato chiesto a cinque fondazioni come trattano i loro progetti di partecipazione culturale. Tutte e cinque la promuovono soprattutto in tre forme: progetti di mediazione, progetti di abilitazione mediante la formazione culturale e progetti di promozione della partecipazione dei non professionisti. La maggior parte delle fondazioni ha scelto consapevolmente di occuparsi di partecipazione culturale, orientamento che spesso coincide con lo scopo delle singole istituzioni. Le sfide legate alla promozione sono molteplici. Non è facile valutare i progetti, perché spesso sperimentano nuove forme e metodi del lavoro culturale e questo rende poi difficile vagliarne la portata. Le fondazioni intervistate concordano però su un punto: promuovere progetti di partecipazione culturale è un'opportunità in quanto il loro orientamento processuale e la loro interdisciplinarietà riflettono una realtà culturale della società odierna.

Vermittlung und Befähigung in der Förderpraxis von Stiftungen

Nathalie Unternährer

Wie fördern Stiftungen kulturelle Teilhabe? Eine Frage, die sich die Initiantinnen und Initianten der Tagung «Kulturelle Teilhabe fördern – Eine Praxistagung für private und staatliche Förderstellen» 2017 im Zentrum Paul Klee während der Vorbereitungsphase immer wieder stellten. Es gab keine konkrete Antwort darauf, sondern man behalf sich mit Verweisen auf bereits geförderte Projekte, die einen teilhabeorientierten Ansatz hatten. Die Nichtbeantwortung der Frage zeigt die gesamte Problematik, auch diejenige dieses Beitrages, auf: Es gibt nicht *die* Stiftung und *die* Förderpraxis von Stiftungen, sondern es gibt unzählige Förderstiftungen mit unterschiedlichen Stiftungszwecken und Förderstrategien. Aus diesem Grund wurden für diesen Beitrag fünf Schweizer Stiftungen exemplarisch zu ihrer Fördertätigkeit im Bereich kulturelle Teilhabe befragt. Red und Antwort standen die Ernst Göhner Stiftung¹, die Max Kohler Stiftung², die Stiftung Mercator Schweiz³, die Drosos Stiftung⁴

- 1 Die Ernst Göhner Stiftung, seit 1971 tätig, unterstützt Projekte in den Bereichen Kultur, Umwelt, Soziales sowie Bildung und Wissenschaft. Die Stiftung ist gesamtschweizerisch tätig und achtet innerhalb der Schweiz auf den Austausch zwischen den Regionen. Das jährliche Fördervolumen beträgt 35 Mio. Franken.
- 2 Die Max Kohler Stiftung, seit 2003 tätig, unterstützt Projekte in den Bereichen Kultur und Jugend v.a. in der Deutschschweiz. Das jährliche Fördervolumen beträgt 1,6 Mio. Franken.
- 3 Die Stiftung Mercator Schweiz ist seit Ende der 1990er Jahre tätig. Sie unterstützt Projekte in den Bereichen Bildung (auch Kulturelle Bildung), Verständigung, Mitwirkung, Umwelt. Sie ist national tätig und hat ein Fördervolumen pro Jahr von insgesamt 15 Mio. Franken.
- 4 Die Drosos Stiftung ist seit 2005 operativ tätig. Sie ist mit eigenen Büros in Marokko, Tunesien, Ägypten sowie Palästina präsent und unterstützt auch in Jordanien und Libanon. In Europa ist sie in Ostdeutschland und der gesamten Schweiz aktiv. Die Förderschwerpunkte der Stiftung sind Förderung schöpferischer Fähigkeiten, Förderung wirtschaftlicher Eigenständigkeit sowie die Stärkung der Sozialkompetenzen. Für die Schweiz wurden diese wie folgt adaptiert: Unterstützung schöpferischer Fähigkeiten von Jungen (Kulturelle Bildung), Förderung von wirtschaftlicher Eigenständigkeit und Soziale Integration. Die Drosos Stiftung schüttet pro Jahr ca. 17,3 Mio. Franken aus, das Projektvolumen der Schweiz beträgt jährlich rund 3 Mio. Franken.

und die Christoph Merian Stiftung⁵. Diese Stiftungen nahmen 2017 auch an der Tagung im Zentrum Paul Klee teil. Ausgangslage für die Gespräche war folgende Definition:

*Kulturelle Teilhabe in der Kulturförderung bedeutet, dass möglichst viele Menschen, trotz ungleichen Chancen bezüglich Bildung, Einkommen, Herkunft, Zugang zu Kultur haben oder sich mit Kultur auseinandersetzen.*⁶

Zur Sprache kamen drei Punkte: Werden Kulturelle-Teilhabe-Projekte gefördert? Aus welcher Motivation heraus und was sind die Herausforderungen bzw. die Chancen bei der Förderung von Kulturelle-Teilhabe-Projekten?

Kulturelle-Teilhabe-Projekte gehören zum Stiftungsalltag

Alle oben genannten Stiftungen fördern Kulturelle-Teilhabe-Projekte, jedoch mit je eigenem Fokus.

Kulturelle Teilhabe ist für die Stiftung Mercator Schweiz die zentrale Motivation im Handlungsfeld kulturelle Bildung. Projektmanager Patric Schatzmann meint:

Wir setzen uns dafür ein, die kulturelle Bildung in der Schule zu verankern, damit sich alle jungen Menschen unabhängig ihrer Herkunft mit den Künsten auseinandersetzen, Wissen über Kunst und Kultur aneignen und am kulturellen Leben teilhaben können. Im Fokus liegt das Durchbrechen der sozialen Schranken, die Menschen an der Teilnahme an Kunst und Kultur hindern. Dazu gehört auch, dass wir uns dafür einsetzen, dass alle Menschen, insbesondere auch Kinder und Jugendliche, zum Zielpublikum der Kulturinstitutionen gehören und dass diese sich für dieses Zielpublikum öffnen und ihre Angebote auch darauf ausrichten. In diesem Sinne ist auch die Partizipation, als Mitbestimmung auf Augenhöhe, ein zentraler Punkt. Wir beschränken uns auf zeitgenössische Kunst und Kultur. Digitale Medien können dabei eine Rolle spielen.

- 5 Die Christoph Merian Stiftung existiert seit 1886. Sie unterstützt Projekte im Bereich Kultur, Soziales und Natur. Die Stiftung ist auf die Stadt Basel fokussiert und das Fördervolumen pro Jahr entspricht ca. 12 Mio. Franken.
- 6 Die Definition wurde aus dem Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs destilliert und von den befragten fünf Förderstiftungen als Diskussionsgrundlage definiert. Siehe Positionspapier im Anhang dieses Handbuchs.

Chantal Perrothon, Programmverantwortliche Schweiz der Drosos Stiftung, formuliert den Zugang folgendermassen:

Für die Drosos Stiftung ist kulturelle Teilhabe der Ausgangspunkt im Handlungsfeld kulturelle Bildung. Über unsere Projekte ermöglichen wir unseren Begünstigten den Zugang zu kreativen Tätigkeiten. Dies sind primär benachteiligte Jugendliche, d.h. Jugendliche, die in schwierigen Lebensphasen stecken, oder Jugendliche, die keinen Zugang zu kulturellen Projekten haben. In unseren Projekten begleiten Kulturschaffende und/oder Kulturpädagogen die Jugendlichen in einem partizipativen Prozess, in welchem ein künstlerisches Projekt erarbeitet wird, das im Anschluss in der Regel einem Publikum präsentiert wird. Das übergeordnete Ziel der Drosos Stiftung ist es, Sozial- und Selbstkompetenzen junger Menschen durch den intensiven Austausch mit Kunst und Kultur zu stärken. Durch das Erkennen, Entwickeln und Nutzen dieser Kompetenzen stärken die Jugendlichen ihre Persönlichkeit und werden befähigt, den Alltag besser zu meistern, ihre Zukunft zu gestalten und einen Beitrag in der Gemeinschaft zu leisten.

Fatihah Bürkner, Geschäftsführerin der Max Kohler Stiftung, definiert den Fokus ihrer Stiftung so:

Ja, die Max Kohler Stiftung unterstützt auch Kulturelle-Teilhabe-Projekte. Momentan sind dies folgende Vorhaben: Beseitigung von Hindernissen zum Kulturschaffen. Zum Beispiel kostenloser Orchester- und Musikunterricht für Kinder, welche sich Musikschulen nicht leisten können. Dann Schulvermittlungsprojekte an Kulturinstitutionen wie Oper, Theater, Kunstmuseum – dabei Arbeit mit Schulen. Befähigung von Menschen durch Beschäftigung mit Kultur, um die Selbstwirksamkeit zu stärken, und Projekte zur Förderung der Mitwirkung, d.h. vor allem partizipative Projekte im Theaterbereich.

Christoph Meneghetti, Projektleiter der Christoph Merian Stiftung, sagt zur Förderpraxis der Stiftung:

Wir unterstützen Teilhabe-Projekte bzw. haben dies schon in der Vergangenheit gemacht. Es ging aber nie darum, möglichst viele Menschen zu erreichen, sondern die Projekte fokussierten immer auf spezifisch Benachteiligte als Zielpublikum oder auf eine Begegnung von definierten Zielgruppen. Bildungsangebote sind oft in staatlicher Verantwortung und darum weniger in unserem Fokus. Wir

fördern keine Laienprojekte an sich, sondern besondere Projekte, mit denen ein Effort für Begegnung, Vermittlung, Befähigung geleistet wird.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Förderschwerpunkt im Bereich der kulturellen Teilhabe drei Bereiche umfasst: Stiftungen setzen sich für Vermittlungsprojekte ein; Projekte, in denen klassische Kultur wie Musik, Theater, Kunst und Literatur über Institutionen vermittelt werden. Stiftungen fokussieren auf Projekte, die das Ziel haben, Menschen unterschiedlichen Alters mit kultureller Bildung zu befähigen, mit der Komplexität unserer globalisierten und digitalisierten Gesellschaft umzugehen. Und Stiftungen unterstützen Projekte, die das Mitwirken von Laien fördern. Projekte, die technische, organisatorische oder finanzielle Hindernisse abbauen, sind weniger im Blickfeld. Wohl auch deswegen, weil die klassischen Künste dabei keine Rolle spielen, und weil diese Hindernisse oft in staatlich subventionierten Institutionen abzubauen sind.

Der Stiftungszweck macht es möglich

Die Gründe, sich für Kulturelle Teilhabe-Projekte einzusetzen, sind bei Stiftungen sehr oft im Stiftungszweck angelegt.

Sonja Hägeli von der Kulturförderung der Ernst Göhner Stiftung:

Vom Stiftungszweck her war die Förderung von Teilhabe-Projekte nie ausgeschlossen und wurde auch schon immer gefördert. Aber eher unter den Bezeichnungen wie Laienkultur, Volkskultur, Soziokultur, kulturelle Bildung, Museums- oder Theaterpädagogik, Leseförderung, Vermittlung usw. Ein Anliegen der Stiftung sind Projekte, die Menschen mit einer besonderen Begabung den Zugang zu einer breiteren Öffentlichkeit oder zu einer speziellen Ausbildung ermöglichen. Gefördert werden ebenso Projekte, die entweder einer breiteren Öffentlichkeit oder bestimmten Bevölkerungsgruppen den Zugang zu Kultur, Wissenschaft, Bildung oder sozialer Hilfestellung ermöglichen oder erleichtern. Ziel ist dabei insbesondere die Verständigung und der Austausch unter der Bevölkerung sowie die gesellschaftliche Integration.

Die Ernst Göhner Stiftung hat den Fokus auf solche Fördervorhaben nicht bewusst gelegt, sondern reagiert damit auf Gesuche. Sie stellt einen Trend zu mehr Teilhabe-Projekten fest, und deswegen fördert sie auch mehr solche Projekte.

Die Christoph Merian Stiftung hat vor ein paar Jahren einen Strategieprozess durchgeführt und dabei bewusst den Fokus auf Kulturelle-Teilhabe-Projekte gelegt. Einerseits trägt dies der Entwicklung des zeitgenössischen Kulturschaffens Rechnung, und dieses wird je länger je interdisziplinärer. Andererseits verlangt die Komplexität der heutigen Welt einen anderen Umgang mit relevanten Fragen. Darum wollte die Stiftung auch Projekte unterstützen, die das Publikum miteinbeziehen oder einen Austausch mit ihm ermöglichen. Das Publikum soll sozusagen als «Experten des Alltags» seinen Anteil leisten. Auch die Drosos Stiftung hat im Rahmen des Prozesses zur Präzisierung des thematischen Schwerpunkts für die Schweiz und Deutschland ihre bisherige Projektarbeit in der kulturellen Bildung reflektiert und bewusst Förderkriterien bzw. methodische Grundsätze festgelegt, die die Förderung von Kultureller-Teilhabe-Projekten ermöglichen.

Dass die Künste wichtige Ausdrucksformen menschlicher Existenz sind und zur Entwicklung von Identität und Gemeinschaft beitragen – und damit zu einer Reflexion über die Gesellschaft –, davon ist die Stiftung Mercator Schweiz überzeugt. Wenn möglichst viele Menschen Kunst und Kultur kennenlernen und mitgestalten, erhöht dies auch den gesellschaftlichen Zusammenhalt und die Verbundenheit. Teilhabe an Kunst und Kultur ist für die Stiftung Mercator Schweiz eine Antwort auf die Herausforderungen einer vielfältigen Gesellschaft. Sie fördert seit Anbeginn Vorhaben der kulturellen Bildung. In der Beschäftigung mit dem Thema hat sich in den vergangenen Jahren herauskristallisiert, dass dabei die Förderung kultureller Teilhabe im Vordergrund steht.

Bei der Max Kohler Stiftung ist die kulturelle Teilhabe nicht in der Satzung genannt. Der Stiftungsrat hat jedoch den strategischen Entscheid getroffen, dass zwei Drittel der jährlichen Fördermittel der Schnittstelle Jugend und Kultur zugutekommt und die Beschäftigung mit den Künsten in der Schweiz die Voraussetzung ist. Zum einen ist die Max Kohler Stiftung davon überzeugt, dass den Künsten eine transformative Kraft innewohnt, welche die Entwicklung von Menschen positiv beeinflusst und sozialen Wandel ermöglicht. Zum anderen möchte die Stiftung dazu beitragen, dass ungeachtet ungleicher Startchancen alle die Faszination der Künste erleben und davon profitieren können. Sie ist überzeugt, dass es sich lohnt, in die Entwicklung der Nachfrage an Kultur zu investieren. Angesichts des veränderten Freizeit- und Informationsverhaltens jüngerer Generationen möchte sie dazu beitragen, dass auch künftig Menschen bereit sind, das reichhaltige kulturelle Angebot zu nutzen.

Der Streit über die Wirkung und das Glück über Projekte

Wie die vorangegangenen Voten zeigen, fördern Stiftungen Kulturelle-Teilhabe-Projekte, und viele von ihnen haben bewusst einen Fokus darauf gelegt. In ihrer Förderpraxis stossen sie jedoch immer wieder auf verschiedene Herausforderungen. Für die befragten Stiftungen ist es nicht immer einfach, die Qualität der eingegebenen Projekte zu beurteilen. Einerseits werden in Kulturelle-Teilhabe-Projekte wie bei anderen innovativen Projekten neue Formen und Methoden der kulturellen Arbeit erprobt, andererseits fehlt bei den reinen Kulturstiftungen, wie beispielsweise bei der Max Kohler Stiftung das «soziale» und «sozialpädagogische» Know-how, das für Kulturelle-Teilhabe-Projekte zum Teil wichtig ist. Auch ist es bei Projekten mit Laien schwieriger, die künstlerische Qualität zu beurteilen, da man nicht mit den gleichen Standards arbeiten kann wie beim professionellen Kunstschaffen.

Die Beurteilung der Qualität ist das eine; eine andere grosse Herausforderung ist die Wirkungsmessung bei solchen Projekten. Plakativ gefragt: Wie misst man, ob Workshop X die Kinder tatsächlich erfolgreich befähigt, mit der Komplexität des Lebens zurecht zu kommen? Und haben die Jugendlichen durch das Mitwirken am Tanzprojekt Y einen nachhaltigen Zugang zum zeitgenössischen Tanz? Da sind andere Parameter nötig, um die Wirkung zu belegen, und diese sind erst am Entstehen und Erfahrungen damit fehlen.

Eine weitere Herausforderung sehen die Stiftungen im Erreichen der anvisierten Zielpublika. Vor allem Institutionen wie Museen oder Theater erreichen bei Kindern und Jugendliche oft nur diejenigen, die über ihre Eltern schon einen guten Zugang zu den Künsten haben. Manche Stiftungen bemängeln, dass mit Teilhabe-Projekten meist nur kleine Zielgruppen erreicht werden.

Unisono finden jedoch alle Stiftungen, dass das Fördern von Teilhabe-Projekten eine grosse Chance ist. Die stärkere Prozessorientierung der Projekte und die Interdisziplinarität bilden eine kulturelle Realität unserer Gesellschaft ab. In der Regelschule und an der Hochschule wird heute so gelehrt und gelernt. Dadurch entsteht Neues, das auf die heutigen gesellschaftlichen Herausforderungen reagieren und vielleicht auch einen Bewusstseinswandel herbeiführen kann. Gleichzeitig sind die Kulturinstitutionen mit ihren zum Teil festgefahrenen Strukturen durch Teilhabe-Projekte gefordert, sich zu erneuern. Denn die gängigen Bewertungen, was Kunst ist und was nicht, lösen sich auf.

Wer sich mit den unterschiedlichen Förderkulturen der Stiftungen befasst, stellt sich unweigerlich die Frage, ob Stiftungen kulturelle Teilhabe anders fördern als die

öffentliche Hand. Vielleicht bietet diese Publikation eine Antwort darauf. Doch es lohnt sich, auch an dieser Stelle darüber nachzudenken.

Der öffentlichen Hand wird durch das in der Schweiz verankerte Subsidiaritätsprinzip eher eine «kulturelle Grundversorgung» zugesprochen, und sie steht aufgrund der öffentlichen Fördergelder unter Rechtfertigungsdruck. Der Verwaltungsapparat ist komplex und die Arbeit politischen Prozessen unterworfen. Die öffentliche Hand hat jedoch eine grosse Verwaltungsinfrastruktur und durch ihre staatlich finanzierten Institutionen einen nicht zu unterschätzenden Hebel und Wirkungskreis. Die Stiftungen sind dem Stiftungszweck verpflichtet, können daher eher Akzente und Impulse setzen und sind, da es um privates Geld geht, keinem öffentlichen Rechtfertigungsdruck unterworfen. Der Zugang zu sozialem Know-how ist je nach Stiftung, zum Beispiel bei der Christoph Merian Stiftung oder der Ernst Göhner Stiftung, einfach und unbürokratisch, da die Förderabteilungen Büro an Büro liegen und keine departementsübergreifende Zusammenarbeit lanciert werden muss. Projekte, Ideen oder strategische Änderungen haben weniger Instanzen zu durchlaufen und sind deshalb schneller umsetzbar.

Haben diese Unterschiede einen Einfluss auf die Förderung von kultureller Teilhabe? Grundsätzlich nicht. Doch fern von politischen Prozessen (und deshalb agil in der Umsetzung) sowie aufgrund der je nach Stiftung möglichen Nähe zu sozialen Themen, haben Stiftungen schon früh, d.h. bevor Förderprogramme dafür entwickelt wurden, kulturelle Teilhabe-Projekte gefördert. Bei den befragten Stiftungen sind es diejenigen, die Zugang zu «sozialem» Know-how haben, die schon länger Kulturelle-Teilhabe-Projekte fördern. Sie haben deshalb vielleicht einen Vorsprung, was Risikobereitschaft, Kooperationen und Offenheit gegenüber Kulturelle-Teilhabe-Projekten betrifft. Auf der anderen Seite hat die öffentliche Hand in der Durchsetzungskraft von kultureller Teilhabe durch die von ihnen geförderten Institutionen wie Museen, Theater, Orchester usw. mehr Möglichkeiten zum Implementieren, und zwar nicht nur über die Vermittlung, sondern auch über die Personalpolitik.

Doch schliesslich haben Stiftungen wie die öffentliche Hand die gleiche Motivation: In einer diversifizierten und globalisierten Gesellschaft sollen sich möglichst viele Menschen trotz ihrer ungleichen Startchancen bezüglich Bildung, Herkunft und Einkommen mit Kultur auseinandersetzen, Kultur selber ausüben und sich ihrer kulturellen Identität bewusst sein. Und dieses Engagement hat das wichtige Ziel, die Gesellschaft in all ihren Facetten zu stärken.

Partizipativen Kulturprojekten wird das Potenzial zugesprochen, multivokale Verhandlungsprozesse über kulturelle Deutungen und Zuschreibungen zu initiieren: Sie brechen konventionalisierte Verhaltensmuster und Wahrnehmungsstrukturen auf, schaffen Raum für alternative und vielfältige (Re-)Interpretationen und bringen scheinbare Gewissheiten ins Wanken. Basis dieser Prozesse bildet das Herstellen von Räumen, die zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, verortet sind, und mittels dieses Dazwischen(-Seins) ästhetische (Erfahrungs-)Prozesse ermöglichen. Aus einer interdisziplinären Verhandlung von Kunst, Kultur und Öffentlichkeit fasst der Beitrag den theoretischen Rahmen eines partizipativen Kulturmanagement-Ansatzes zusammen und stellt diesen modellhaft dar.

Les projets culturels participatifs permettent de lancer des processus de négociations à plusieurs voix sur les compétences et l'attribution culturelle. Ils rompent avec les structures de représentation et les modes de comportement traditionnels, créent un espace pour une variété de (ré)interprétations différentes et remettent en question les prétendues certitudes. Ces processus demandent la mise en place d'espaces situés entre ce qui existe et ce qui pourrait exister et dont la position intermédiaire ouvre la voie à différents processus (d'expériences) esthétiques. En conjuguant de manière interdisciplinaire l'art, la culture et la sphère publique, cette contribution définit le cadre d'une approche participative de la gestion culturelle et en propose un modèle.

È opinione comune che i progetti culturali partecipativi riescano ad avviare un dialogo complesso sulle interpretazioni e definizioni culturali. Rompendo schemi comportamentali e strutture percettive convenzionali si crea spazio per molteplici (re)interpretazioni alternative e si mettono in discussione certezze apparenti. Questi processi si fondano sulla creazione di spazi a cavallo tra ciò che è e ciò che potrebbe essere consentendo di sperimentare processi estetici. In un dialogo interdisciplinare tra arte, cultura e pubblico il contributo riassume l'approccio partecipativo della gestione culturale e lo presenta in modo schematico.

Partizipative Kulturprojekte

Theoretischer Rahmen und Modellierung

Siglinde Lang

Ein seit Jahren leer stehendes Geschäftslokal mutiert zu einem Postamt der Herzen: Mitten in einer absterbenden Geschäftsstrasse sind Passantinnen und Passanten eingeladen, einen künstlerisch-performativen Mikrokosmos zu betreten und sich in (herz-)erwärmender Atmosphäre beim Verfassen und Verschicken individueller Briefe begleiten zu lassen.¹ Auf dem urbanen Vorplatz einer Kirche wird ein rosa angestrichenes Gartenhaus stationiert: Sechs Wochen lang dient dieser unkonventionelle Kommunikationsraum als künstlerische Schlichtungszone für einen langjährigen Konflikt zwischen Anrainerinnen und Anrainern, Drogenkonsumierenden sowie stadtpolitischen Entscheidungsträgerinnen und -trägern.² Ein fast verfallener Kohlebrecher³ wird zur imposanten Kulisse für eine sozialpolitische Theaterproduktion: Einen Sommer lang stellt diese authentische historische Stätte eine fiktiv-relationale Parallelwelt dar, in der gemeinsam mit der lokalen Bevölkerung regionale NS-Geschichte aufgearbeitet und als Theater gegen das Vergessen inszeniert wird.⁴

Partizipative Kulturprojekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf konkrete gesellschaftliche Phänomene beziehen und diese in einem (zumeist) lokalen Kontext unter Beteiligung zivilgesellschaftlicher Personengruppen verhandeln. Ein spezifischer kultureller oder sozialer Ist-Zustand wird mittels eines künstlerischen Ereignisses⁵ aufgegriffen, das ästhetische Erfahrungsprozesse eröffnet und gängige

1 Postamt Mizzi, A-Salzburg 2010, siehe: <https://www.ohnetitel.at/produktionen/postamtmitzi.php> (12.4.2019).

2 Wochenklausur: Mobile Sozialarbeit mit Schlichtungsfunktion, D-Kassel 2012, siehe: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=39> (12.4.2019).

3 Bezeichnung für eine historische Braunkohle-Übertragungsanlage.

4 Theater Hausruck: Hunt oder «Der totale Februar», A-Hausruck 2005, siehe: <http://www.theaterhausruck.at/html/?p=1> (12.4.2019).

5 Das künstlerische Ereignis kann sich auf eine konkrete Inszenierung oder Aktion ebenso wie auf einen Prozess oder eine gemeinsame Handlung in einem künstlerischen Setting beziehen. Unter «künstlerisches Ereignis» werden hier somit vielfältige Interaktionen mit Kunst subsumiert.

Wahrnehmungsparameter und konventionelle Interpretationsschemata ins Wanken bringt. Im Doppelpass mit dem Imaginär-Ästhetischen wird dabei ein Raum hergestellt, der zwischen Fakt und Fiktion, zwischen der Welt des Seins und des Möglichen verortet ist. Kontextspezifisch werden unterschiedliche Personengruppen mittels vielfältiger Beteiligungsangebote eingeladen, in eine temporäre inszenierte Parallelwelt einzutauchen, die individuelle und kollektive Aushandlungsprozesse über Phänomene unserer Lebensumwelt ermöglicht. Das damit verbundene Herstellen einer temporären Community schafft jene Basis, die projekt- oder ereignisbezogen einen Austausch über kulturelle Symboliken, Codes, Konventionen und die damit verbundenen alltagsrelevanten Praxen initiiert.

Austausch über kulturelle Bedeutungszuschreibungen

Ein Austausch über kulturelle Bedeutungszuschreibungen kommt vor allem dann zustande, wenn verschiedene, auch konvergierende Interessen und Einstellungen artikuliert werden (können). So stehen in partizipativen Kulturprojekten das Einbringen von alternativen Sichtweisen, ein erweitertes oder differenziertes Interpretationsspektrum oder auch die Deformierung einer vorherrschenden Perspektive oder das Aufzeigen von marginalisierten Haltungen im Vordergrund und sind mit der Intention verbunden, Umdeutungsprozesse und Neuverhandlungen eines spezifischen kulturellen Status quo hervorzurufen.⁶ Denn erst im Austausch diverser Deutungen werden die Beteiligten mit bis dato oft kaum hinterfragten persönlichen, also auch kollektiv internalisierten, Haltungen konfrontiert und differenzierte Reflexionsprozesse initiiert. Diese konfrontativen Prozesse auf einer mehrdimensionalen Wahrnehmungsebene hervorzurufen, ist eines jener Potenziale, die der Kunst zugesprochen wird.

Denn künstlerische Produktionen greifen in ihrer Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen (stets) in gelebte Kultur ein: Sie setzen sich mit unserem alltäglichen Bedeutungsrastrern kritisch auseinander, reflektieren konventionalisierte Haltungen und hinterfragen künstlerische wie auch kulturelle Bedingungen, die durch rechtliche, ökonomische, technische, mediale und politische

6 Dem vorliegenden Artikel liegt eine interdisziplinäre Verhandlung kulturmanagerialer Prozesse aus der Perspektive aktueller Öffentlichkeitstheorien, soziologisch orientierter Raumtheorien, der Rezeptionsästhetik sowie den Cultural Studies zu Grunde. Er bezieht Konzepte einer Cultural Citizenship sowie Participatory Culture aber auch Diskurse über Partizipation in der Kunst mit ein (vgl. Lang 2015, 2016; Lang und Chatterjee 2017).

Kontexte und Reglementarien mitbestimmt sind. Gleichzeitig weisen künstlerische Produktionen in Form von imaginativen, abstrahierten oder verdichteten Darstellungen, Assoziationen und künstlerischen Verfahren über diese Alltagserfahrungen und phänomenalen Bezüge hinaus, ja distanzieren sich von diesen.

Räume zwischen «Fakt» und «Fiktion»

Diese Distanz⁷ markiert exakt jenen Raum, der in und über Kunst geschaffen wird und zwischen «Fakt» und «Fiktion» verortet ist: Im Wechselspiel von realen Bezügen und fiktionalen Assoziationen entsteht über ein künstlerischer Ereignis ein inszenierter Raum, der zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, oszilliert (vgl. Lang 2016). Dieser weist jedoch stets einen ereignishaften Charakter auf und ist durch seine temporale Begrenztheit geprägt. Für den Zeitraum, in dem ein Individuum bzw. das Publikum sich auf ein künstlerisches Ereignis einlässt und somit diesen Raum betritt, wird dieser zu einer Art eigenen «Wirklichkeit». Diese sich temporär eröffnende (scheinbare) Parallelwelt kann als Möglichkeitsraum aufgefasst werden, der die Rezipierenden auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen berührt, anspricht und an sinnliche Qualitäten gekoppelt ist. Das Wahrgenommene lässt sich nicht (mehr) auf einer rein semantischen oder kognitiven Interpretationsebene erfassen, vielmehr werden die Beteiligten über ein intensiviertes Hören, Sehen, Staunen, Fühlen und Bewegt-Werden in einen Spannungszustand versetzt, der einen Moment der Verunsicherung hervorruft. Eine Art De-Semantisierung tritt ein. Jene Deutungsnormen oder Einordnungskriterien, mit denen wir uns im Alltag orientieren, greifen nicht mehr, wodurch parallel und bedingt durch ästhetische Erfahrungsprozesse ein selbstreflexives Einlassen auf Mehrdeutigkeiten ermöglicht wird: Wir werden eingeladen, unseren (eigenen) lebensweltlich bekannten Erfahrungswelten im Modus einer reflexiven Distanz neu zu begegnen.

Partizipative Kulturprojekte lassen diesen Moment evident werden, indem sie diese via Kunst evozierten Räume teilhabeorientiert herstellen und bereits in ihrer Konzeption zu Partizipation und Mitbestimmung einladen. In ihrer Ausrichtung, diese Räume an die Lebenswelten der Teil-werdenden Individuen anzubinden, wird in partizipativen Projekten ein konkretes gesellschaftliches Phänomen aufgegriffen und ein Prozess initiiert, der Rezipierende als Co-Produzentinnen und -Produzenten

7 Dieser Distanzbegriff geht auf Theodor Adornos Verständnis eines «Doppelcharakter[s] von Kunst» (1996: 340) zurück.

zu einer kollaborativen Ausverhandlung einlädt. Derart verweisen partizipative Kulturprojekte auf den Anspruch, gesellschaftliche Fragestellungen unmittelbar in das Blickfeld des künstlerischen Schaffens zu rücken – und in diverser personeller Zusammensetzung symbolische wie auch alltagsrelevante Bedeutungen im Kontext einer künstlerischen Inszenierung mitzubestimmen.

Herstellen von Öffentlichkeit

Indem sich partizipative Projekte auf kulturelle Zuschreibungen und Normen beziehen, wird ein bestehender öffentlicher Diskurs aufgegriffen und in diesen interveniert. In jenen via Kunst und mittels Partizipation erweiterten Zwischenräumen können vorherrschende wie alternative Diskurspositionen Platz und Gehör finden. Diese diversen Positionen verlangen nach einer Auseinandersetzung, einer Konfrontation und setzen kommunikative Prozesse in Gang. Bei partizipativen Projekten ist dabei die zentrale Herausforderung, dass das Herstellen dieser Räume zumeist nicht auf bestehende kulturelle (räumliche) Strukturen und eine etablierte öffentliche Arena fusst. In ihrer Kontextspezifität und lebensweltlichen Anbindung muss eine projektrelevante Öffentlichkeit (oft) erst hergestellt werden (vgl. Lang 2016 und Lang 2017).

Generell kann Öffentlichkeit als jener Prozess verstanden werden, in dem über Bedeutungsnormen, akzeptierte Haltungen und vorherrschende Sichtweisen bestimmt sowie verhandelt wird. Öffentlichkeit wird dabei stets von vielfältigen Formen und Foren von Kommunikation bzw. im Wechselverhältnis von drei spezifischen Ebenen von Öffentlichkeit bestimmt (vgl. Klaus 1998 und 2001)⁸: Sowohl Alltags-

8 So differenziert die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin Elisabeth Klaus in ihrem dreistufigen Modell von Öffentlichkeit vor allem nach sozialen und kommunikativen Beziehungen: In «sich spontan entwickelnde[n] Kommunikationen im Alltag» (Klaus 2001, 21) formieren sich einfache Öffentlichkeiten, die sich vor allem durch Alltagskommunikation bzw. eine direkte, interpersonale und narrative Ausdrucks- und Gesprächsform kennzeichnen. Mittlere Öffentlichkeiten stehen häufig in Verbindung zu diesen einfachen Öffentlichkeiten, da sie ein strukturiertes, organisiertes Forum für gemeinsame Interessen und Handlungsfelder darstellen. Eine Versammlung stellt den Prototypus dieser Form von Öffentlichkeit dar, deren Konstitution durch Zweck, Thema und Regelvorgaben für den Kommunikationsverlauf bestimmt ist. Oft werden in diesem Typus individuelle Lebenserfahrungen zu Gruppenerfahrungen gebündelt. Massenmedien und professionalisierte Öffentlichkeitstrukturen in ihren arbeitsteiligen und stabilen Strukturen bilden den Typus komplexer Öffentlichkeiten und lassen sich vor allem über ihr weitreichendes Distributionsvermögen, ihre Kommunikationskompetenz sowie die hierarchische Ausrichtung definieren. Diese drei Typen von Öffentlichkeit stehen dabei in einem kontinuierlichen Wechselverhältnis und in einem ständigen Austausch – und bestimmen das, was im Alltag als Kultur gelebt wird (vgl. Lang 2015 in Bezug auf Klaus 1998 und 2001).

gespräche mit Nachbarn, Kolleginnen und Freunden (*einfache Öffentlichkeitsebene*) als auch organisierte Kommunikationsformen wie etwa Stammtische, Plattformen oder Interessensvertretungen (*mittlere Öffentlichkeitsebene*) und professionelle Kommunikationskanäle wie Presse, TV, Radio und zunehmend Social Media (*komplexe Öffentlichkeitsebene*) bedingen das, was im allgemeinen Sprachjargon als «öffentliche Meinung» bezeichnet wird. Was als «Kultur» angesehen wird (und was nicht), wird von diesen drei Öffentlichkeitsebenen definiert. In einem dynamischen Zusammenspiel wird eine öffentliche Meinung darüber gebildet, welche kulturellen Codes und Verhaltensweisen akzeptiert, marginalisiert oder auch tabuisiert werden.

Zwar stellen komplexe Öffentlichkeiten aufgrund ihrer Distributionsweite sowie politischen und (volks)wirtschaftlichen Verwobenheiten eine prägende und machtvolle Instanz dar, doch speziell im Einbringen von alternativen kulturellen Bedeutungszuschreibungen kommt den interpersonalen und alltagsbezogenen Kommunikationsprozessen eine zentrale Bedeutung zu. Denn zumeist sind es alltägliche Erfahrungen, die vorherrschende Perspektiven und konventionalisierte Praxen in Frage stellen und nach einer Re-Interpretation der aktuell geltenden kulturellen Codes und Normen verlangen. Das Bedürfnis, kollektiv aktiv zu werden und eine konvergierende Haltung sichtbar und öffentlich zu machen, bedingt wiederum, dass sich eine Interessensvertretung formiert. Als mittlere Öffentlichkeit agiert diese als intermediäre Vermittlerin zwischen den lebensweltlichen Erfahrungen einfacher Öffentlichkeiten und den einen vorherrschenden Diskurs prägenden komplexen Öffentlichkeiten.

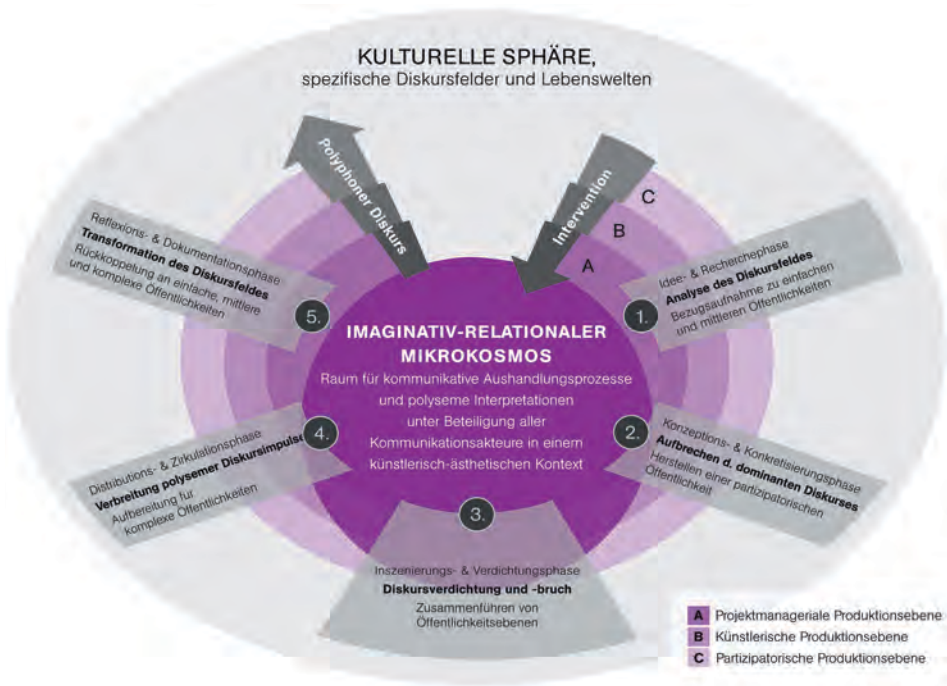
In partizipativen Kulturprojekten gilt es, exakt diese mittlere Ebene herzustellen und eine projektbezogene Gemeinschaft zu bilden: Dies bedeutet, dass räumliche, kommunikative und organisatorische Strukturen geschaffen werden, die vielfältigen Positionen Ausdrucksmöglichkeiten geben, und Beteiligungsformate entwickelt werden, die sowohl in Korrespondenz mit dem künstlerischen Programm als auch in Bezug zu den Lebenswelten der Partizipierenden stehen.

Modellierung partizipativer Kulturmanagementprozesse

Partizipative Kulturmanagementprozesse zeichnen sich folglich dadurch aus, dass das Bilden einer temporären Gemeinschaft in enger Korrespondenz zum künstlerischen Programm sowie zu organisatorischen Aufgaben steht. Diese Interferenzen von künstlerischen, projektorganisatorischen und partizipatorischen Verlaufsebenen bestimmen kontinuierlich den Ablauf partizipativer Kulturprojekte und bedin-

gen sich prozesshaft. In all ihrer unterschiedlichen Ausgestaltung lassen sich jedoch fünf Phasen abstrahieren, deren Prozessverlauf kreislaufförmig dargestellt werden kann (vgl. Abbildung 1).

Abbildung 1: Abstrahierte Modellierung partizipativer Kulturprojekte



Quelle: Lang 2015, 197.

In ihrer Intention, einen vorherrschenden Diskurs aufzugreifen und in die damit verbundenen Bedeutungszuschreibungen künstlerisch einzuwirken, bildet die kulturelle Bedeutungssphäre kontinuierliches Bezugsfeld für partizipative Kulturmanagementprozesse. Ein kultureller Ist-Zustand wird als Diskursfeld aufgegriffen und eine kollaborative Ausverhandlung oder Re-Interpretation seiner Bedeutungszuschreibungen initiiert. Das künstlerische Projekt ereignis und die damit verbundenen ästhetischen Erfahrungsprozesse stehen im Zentrum des gesamten Prozessverlaufs und bilden im Sinne einer relationalen Ästhetik (vgl. Bourriaud 2009) als *imaginativ-relationaler Mikrokosmos* den kontinuierlichen Bezugspunkt.

Im Vorfeld eines Projekt ereignisses (*Phase 1: Idee & Recherche*) sind es neben finanztechnischen Agenden vor allem kuratorische Aufgaben, die den avisierten Pro-

jektbeginn prägen: Die Entwicklung einer ersten künstlerischen Expositur korreliert mit der Analyse kontextueller Anknüpfungspunkten und reflektiert potenzielle Zugangsbarrieren. Daraus lassen sich erste Beteiligungsformate entwickeln, die sich aus der Übersetzung vorherrschender Diskursstränge als konventionalisierte gelebte Praxen oder Alltagssituationen ergeben. Die Ansprache von diversen Kooperationspartnerinnen und -partnern, von Interessensvertreterinnen und -vertretern sowie Fragen über den Grad der Mitgestaltung im künstlerischen Produktionsprozess werden analog skizziert. Ausgehend von finanziellen und personellen Ressourcen entscheiden zumeist erste Zusagen von Förderstellen, Projektpartnerinnen und -partnern, Sponsoren oder kulturinstitutionellen internen Entscheidungstragenden über ein Go/No-Go des Erstkonzeptes.

Bei erfolgtem operativem Projektstart gilt es (*Phase 2: Konzeption & Konkretisierung*) einen professionellen Rahmen für vielfältige Beteiligungsformate zu schaffen und partizipative Prozesse anzustossen. Das bedeutet, die Projektidee kommunikativ zu distribuieren, Botschafterinnen und Botschafter, Vertreterinnen und Vertreter von spezifischen Beteiligungsgruppen als Partnerinnen und Partner sowie als Sprachrohr zu gewinnen und eine Kommunikationsplattform (ob analog in Form eines räumlichen Vor-Ort-Treffpunktes oder digital etwa als Blog, Website oder Social-Media-Kanäle) aufzubauen. Gemeinsam mit Kooperations- und Projektpartnerinnen und -partnern werden Beteiligungsformate⁹ spezifiziert und mittels persönlicher sowie formaler Kommunikationsmassnahmen zur Mitgestaltung und Teilhabe eingeladen. Intention dieser Phase ist, über und für das Projekt eine Gemeinschaft als partizipatorische Öffentlichkeit aufzubauen und Interesse für, aber auch Verbundenheit mit dem geplanten künstlerischen Ereignis herzustellen. Dies erfolgt über erlebbare Anknüpfungs- und Vermittlungsangebote, die sich inhaltlich und programmatisch auf das (geplante) Kunstgeschehen beziehen und das Einbringen individueller Kompetenzen, Sichtweisen und Interessen ermöglichen.

Diese Perspektiven sowie oft vorab entstandene künstlerische Teilproduktionen fliessen unmittelbar in das künstlerische Geschehen ein und bestimmen das künstlerische Ereignis (*Phase 3: Inszenierung & Verdichtung*) mit. Als ästhetischer und diskursiv verdichteter Erfahrungs- und Möglichkeitsraum laufen in diesem vielfältige Perspektiven zusammen: Hegemoniale Haltungen und Interessen treffen auf individuell zum Ausdruck gebrachte Erfahrungen und Sichtweisen, konventionalisierte

9 Diese Partizipationsangebote sollten unterschiedliche Ebenen kultureller Teilhabe umfassen und von einer eher passiv betrachtenden Teilhabe über erlebbare Vermittlungsangebote bis hin zu einer aktiven künstlerischen Co-Creation und Mitbestimmung von Entscheidungsprozessen reichen.

Praxen treten in Dialog mit alternativen Handlungsszenarien und Re-Interpretationen werden visuell, auditiv oder performativ in Szene gesetzt.

In ihrer Resonanz auf das künstlerische Ereignis (*Phase 4: Distribution & Zirkulation*) nehmen komplexe Öffentlichkeiten eine zentrale Position ein. Denn ob und wie Presse, Fernsehen, Rundfunk oder Meinungsbildende in sozialen Foren auf das künstlerische Ereignis und den Projektprozess berichten, ist entscheidende Instanz, ob die eingebrachten alternativen Re-Interpretationen in den öffentlichen Diskurs aufgenommen werden. Der Aufbereitung und Verbreitung der Projektgeschehnisse, Erfahrungen und Artikulationen in Form von Videos, Texten, Katalogen, Blogbeiträgen, Fotos, Publikationen usw. sind daher besondere Aufmerksamkeit und auch Ressourcen zu widmen.

Diese Phase der medialen Nachfeldkommunikation verläuft oft parallel zu reflexiven Vermittlungsaktivitäten, die einladen, das Mitgestaltete, Erlebte und ästhetisch wie auch diskursiv Erfahrene nochmals mit Abstand betrachten und einordnen zu können (*Phase 5: Reflexions & Dokumentation*). Diese kunstvermittelnden Angebote sowie die (erneute) Einladung zu Diskussionsveranstaltungen bieten die Möglichkeit einer potenziellen Rejustierung der eigenen Sichtweisen sowie kollektiv wahrgenommener Handlungsmuster. Parallel wird erneut Raum für Austausch und Re-Verhandlung (möglicher) konkreter Folgeaktivitäten geschaffen.

Im (abstrahierten) Idealfall mündet der gesamte Projektverlauf in Rückkopplungsprozesse auf Alltagspraxen einfacher (und mittlerer) Öffentlichkeiten, die von Vielstimmigkeit, Diversität und Offenheit gegenüber konfligierenden Sichtweisen geprägt ist. Denn erst diese Vielstimmigkeit innerhalb eines Diskursfelds bestimmt jene kulturelle Teilhabe, die ein aktives Mitgestalten kultureller Bedeutungsproduktionsprozesse umfasst.

Literatur

Adorno, Theodor. 1996. *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourriaud, Nicolas. 2009. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.

Klaus, Elisabeth. 1998. *Öffentlichkeit als gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozess*. In Kurt Imhof und Peter Schulz (Hrsg.), *Kommunikation und Revolution* (S. 131–149). Zürich: Seismo Verlag.

Klaus, Elisabeth. 2001. Das Öffentliche im Privaten – Das Private im Öffentlichen. Ein kommunikationstheoretischer Ansatz. In Friederike Hermann und Margreth Lüneborg (Hg.), *Tabubruch als Programm. Privates und Intimes in den Medien* (S. 15–35). Opladen: Leske + Buderich.

- Lang, Siglinde. 2015. *Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Lang, Siglinde. 2016. Raum im Raum schaffen. In Siglinde Lang (Hrsg.), *Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung* (S. 48–56). Wien: Mandelbaum.
- Lang, Siglinde. 2017. Are Artists the better Managers? Perspectives on a Participatory Understanding of (Cultural) Management. In Wendelin Küpers, Stephan Sonnenburg und Zierold Martin (Hrsg.), *ReThinking Management. New and Critical Perspectives on managing and organizing, with and beyond cultural turns* (S. 131–148). Wiesbaden: Springer VS.
- Lang, Siglinde und Sandra Chatterjee. 2017. Renegotiating Art and Civic Engagement: The Festival Thoch2 as a Hands-On Platform for Co-Creating Urban Life. In Hilke Berger und Gesa Ziemer (Hrsg.), *New Stakeholders of Urban Change: A Question of Culture and Attitude? (Perspectives in Metropolitan Research IV)* (S. 94–107). Hamburg: jovis.

Komplizenschaft ist ein spezifisches Modell sozialer Interaktion, welches gleichberechtigte Teilhabe ermöglicht und vor allem in innovativen Kontexten auftritt. Es zeichnet sich durch geteilte Verantwortung bei gleichzeitiger Gesamtverantwortung der beteiligten Akteure aus. Diese müssen untereinander eine enge Bindung haben, da während der drei Phasen der Komplizenschaft – Entschlussfassung, Planung und Ausführung – ein tiefes Vertrauen in die Komplizinnen und Komplizen zur gewagten Grenzüberschreitung notwendig ist. Komplizenschaften können zielgerichtet oder auch aus Notwendigkeiten heraus entstehen; entscheidend ist der innovative Weg, der mit Entschlossenheit und Geschlossenheit in allen drei Phasen gemeinsam begangen wird. Komplizitäre Kollektive, die keineswegs hierarchiefrei sind, funktionieren deshalb meist nur mit wenigen und sind für Teilhabeprozesse möglichst vieler nur bedingt geeignet. Ebenso ist eine echte Komplizenschaft nicht wiederholbar, denn sie endet in der Regel nach der Ausführungsphase. Beim (erfolgreichen) Fortführen des Kollektivs setzt meist Teamwork ein, welches nach wiederum anderen Regeln und Mustern funktioniert.

La complicité est un modèle spécifique d'interaction sociale qui permet une participation égalitaire et se rencontre surtout dans des environnements novateurs. Elle se caractérise par un partage des responsabilités entre les acteurs impliqués qui assument toutefois ensemble la responsabilité globale. Leurs liens doivent être forts, parce que, pour se lancer dans de véritables transgressions, les complices ont besoin d'être en pleine confiance durant les trois phases de la complicité – prise de décision, planification et exécution. Les complicités peuvent être ciblées ou nées de la contrainte, mais ce qui est décisif, c'est le parcours novateur et qui doit être suivi avec détermination et en toute solidarité durant les trois phases. C'est pourquoi les collectifs complices, qui ne sont certainement pas dépourvus de hiérarchies, ne fonctionnent en général qu'avec un nombre restreint de participants et ne sont par conséquent que partiellement appropriés pour des processus de participation impliquant le plus de monde possible. Les véritables complicités ne sont pas reproductibles parce qu'elles s'achèvent en général avec la réalisation du projet. Si le collectif poursuit (avec succès) son activité, la complicité y est en général remplacée par un travail d'équipe qui fonctionne alors selon d'autres règles.

La complicità è un modello specifico di interazione sociale che permette una partecipazione paritaria e attecchisce soprattutto in contesti innovativi. È caratterizzata dalla condivisione della responsabilità e quindi dalla responsabilità globale delle parti. Queste devono essere saldamente connesse, in quanto per superare con audacia i limiti occorre creare fiducia nei complici durante le tre fasi della complicità (presa di decisione, pianificazione e attuazione). La complicità può essere finalizzata oppure dettata da circostanze che la rendono necessaria. Ciò che è decisivo è l'approccio innovativo che deve essere attuato da tutte le parti con determinazione e unità in tutte e tre le fasi. I collettivi basati sulla complicità sono sempre gerarchici: funzionano solo con poche persone e sono quindi meno adatti per i processi di partecipazione di molti. Inoltre la complicità autentica è irripetibile, perché di solito si conclude al termine della fase di attuazione. L'imporsi di un collettivo presuppone di solito un lavoro di squadra che segue altre leggi e altri modelli.

Vom Reden zum Handeln

Komplizenschaft als Format der Teilhabe

Gesa Ziemer

Ich unterrichte seit vielen Jahren an Universitäten und Kunsthochschulen Kulturwissenschaft. Sowohl angehende Künstlerinnen und Künstler als auch Studierende aus anderen Disziplinen, in denen ich tätig bin, wie beispielsweise der Architektur oder der Stadtentwicklung, zeigen ein starkes Interesse für das Thema Teilhabe. Viele Studierende möchten im Studium ein Wissen darüber erlangen, wie gleichberechtigte Teilhabe für möglichst viele gestaltet werden kann und wie man Demokratie und die Stärkung von Gemeinsinn weiter oder neu denken und arrangieren kann. Sie reflektieren und diskutieren Theorien und Begriffe, studieren Cases, experimentieren mit Methoden und versuchen in der Praxis konkrete Formate der Teilhabe umzusetzen. In zwei von mir in Co-Leitung durchgeführten Graduiertenkollegs mit den Titeln *Versammlung und Teilhabe*¹ und *Performing Citizenship*² haben eine Reihe von Promovierenden über kulturelle Teilhabe geforscht und transdisziplinäre Settings themenspezifisch mit Expertinnen und Experten des Alltags – wie mit alten Menschen, Kindern, Aktivistinnen und Aktivisten oder Migrantinnen und Migranten – im Sinne der transformativen Forschung praktisch umgesetzt. Das *urbane Real-labor* war dabei die präferierte Methode, mithilfe derer man durch Co-Design die Einbindung von Institutionen und einer heterogenen Akteurskonstellation nachhaltige Transformationen in der Gesellschaft herstellen kann. Forschung ist dabei nicht nur beobachtend und reflektierend, sondern greift durch Interventionen konkret in die Gesellschaft ein, «um über soziale Dynamiken und Prozesse zu lernen» (Schneidewind 2014, 3).

Grundsätzlich ist zu beobachten, dass die Anzahl partizipativer Projekte, die gemeinwohlorientiert sind, vor allem im städtischen Raum zugenommen hat. Bürgerinnen und Bürger fordern «nicht mehr nur politische Teilhabe in Form von Informations- oder gutgemeinten Dialogveranstaltungen», sie wollen viel mehr ihr städti-

1 Siehe: <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/cms/> (30. April 2018).

2 Siehe: <http://performingcitizenship.de/data/en/> (30. April 2018).

sches Umfeld konkret mitgestalten (Ziemer 2016b, 312. Gerade auch Akteurinnen und Akteure aus dem Kulturbereich sind zu «New Stakeholders of Urban Change» (Berger und Ziemer 2017) geworden, die beispielsweise durch urbane Gärten, Nachbarschaftsinitiativen, Flüchtlingsprojekte oder Upcycling-Treffpunkte Stadt konkret mitgestalten.

Wer ein partizipatives Projekt initiiert, macht jedoch anfangs meist die Erfahrung des Scheiterns. Es ist sehr herausfordernd, funktionierende Formate der Teilhabe zu kuratieren, in denen Teilnehmenden gleichberechtigt – also auf Augenhöhe – mit kreativer Energie zusammenarbeiten. In Gruppen stellen sich trotz grossem Idealismus schnell und ungewollt Hierarchien und Machtgefälle ein, die vielfältig beispielsweise durch Alter, Bildung, Geschlecht, räumliche Settings, Finanzen oder Ethnie begründet sein können. Ich habe sehr viele Projekte beobachtet, beforscht und auch selber durchgeführt, in denen der Anspruch auf Teilhabe zwar klar formuliert, aber nur mässig umgesetzt war. Auch in den Kulturwissenschaften und der politischen Theorie «stehen bestimmte Spielarten der Partizipation heute im Verdacht, Teilhabe lediglich zu simulieren, neoliberalen Konzepten von Gouvernamentalität und Selbststeuerung Vorschub zu leisten, Herrschaftsinstrumente zu sein und Teilhabegerechtigkeit an die Stelle von Verteilungsgerechtigkeit zu setzen» (Burri et al. 2014, 9). Inzwischen gibt es aber auch eine Reihe von Studien, die gelungene Projekte der Teilhabe analysieren und Best-Practice-Beispiele herausstellen. Die Kulturwissenschaftlerin Hilke Berger beschreibt in ihrer Publikation «Handlung statt Verhandlung» grundlegende Voraussetzungen, die zum Gelingen von Teilhabe beitragen. Sie hebt folgende Bedingungen hervor: die Einbindung von lokalem Wissen, ein Bewusstsein über die eigenen Rollen, die Anerkennung von Differenz als Produktivkraft, die Akzeptanz unterschiedlicher Zeithorizonte, oder Freiräume für Gegenpositionen und eine Haltung, die keinen Konsens erzwingen will (Berger 2018, 193f.). In Teilhabe-Projekten haben wir es in der Regel mit sehr heterogenen Akteuren zu tun, weshalb es viel Erfahrung und hohes Moderationsgeschick braucht, um diese Bedingungen zu erfüllen. Da sich in Kollektiven irgendwann immer Hierarchien durch unterschiedliche Machtverhältnisse einstellen, ist die Begegnung auf Augenhöhe zwar möglich, jedoch meist nicht von Dauer. Wenn es allen Beteiligten gelingt, die eigene Rolle zu reflektieren und in verschiedenen Prozessstufen die Rollen auch zu wechseln, kann ein Arbeitsprozess auf Augenhöhe zumindest temporär gelingen.

Ich möchte im Rahmen dieses Handbuches ein spezifisches Modell sozialer Interaktion, die Komplizenschaft, vorstellen. Komplizenschaft setzt radikal auf Selbstorganisation und findet nur in Kleingruppen statt. Aus diesem Grund ist die Komplizenschaft im Kontext dieses Handbuches ein ambivalentes Konzept, denn sie nimmt

nicht alle mit, sondern nur diejenigen, die wirklich aktiv und selbstverantwortlich mitmachen. Komplizenschaft muss kein Konzept sozialer Integration sein. Die Bedingungen dafür sind, dass die Akteure hochgradig intrinsisch motiviert sind und eine Notwendigkeit in sich tragen, Grenzen zu überschreiten und Neues zu gestalten zu wollen. Komplizinnen und Komplizen zielen auf Transformation, sie wollen als Gruppe neue Ideen in neue Taten umsetzen.

Wie definiert sich Komplizenschaft?³ Eine prägnante Definition liefert die Verbrechenslehre des Strafrechts, dessen schweizerische und deutsche Varianten hier die Grundlage liefern. Komplizenschaft heisst Mittäterschaft, die Vorsatz voraussetzt: «Mittäterschaft lässt sich kennzeichnen als gemeinschaftliche Verübung einer Straftat in bewusstem und gewolltem Zusammenwirken» (Donatsch und Rehberg 2001, 138). Es handelt sich bei der kriminellen Komplizenschaft jedoch um ein Gruppendelikt, dessen bewusste und gewollte kollektive Interaktionsform zu einer Straftat führt. Unabhängig von den illegalen Zielen solcher Komplizenschaft ist interessant, dass hier nicht primär die Verantwortung lediglich einer Person im Zentrum steht, sondern die Analyse des *Mit* der Mittäterschaft. Wie wird dieses *Mit* praktiziert? Wie ist es strukturiert? Warum ist dieses *Mit*, das meist unter widrigen Umständen funktionieren muss, so wirksam? Bei Komplizendelikten stellen sich Fragen der Gruppenstruktur und des Miteinander-Agierens, denn die Kraft der Komplizenschaft liegt genau in der Tatsache, dass hier eine Gruppe Kräfte entwickeln kann, wie es einer Einzelperson nicht möglich wäre. Komplizenschaft ist keine hierarchiefreie Formation, sie bringt jedoch nicht nur einen Verantwortlichen hervor. Im Gegenteil: Es wird davon ausgegangen, dass alle am Delikt aktiv beteiligt waren und die Verantwortung entsprechend geteilt wird.

Mittäterschaft lässt sich in drei Phasen unterteilen: Komplizinnen und Komplizen fassen gemeinsam einen Entschluss, planen miteinander eine Tat und führen diese zusammen aus. Klassische Komplizinnen und Komplizen durchlaufen diese drei Phasen als Gruppe gemeinsam. Entscheidend an diesem Dreischritt ist, dass er die gesamte Entwicklung einer Tat, von der Idee über die Planung bis zur konkreten Umsetzung in die Praxis beschreibt. Während die Entschlussfassung noch stark im visionären Bereich angesiedelt ist, werden während der Planungsphase mögliche reale Gegebenheiten abgewogen und Entscheidungen getroffen. Die Ausführung schliesslich setzt die Planung in die Tat um und ist durch und durch praktisch, weshalb Komplizenschaft als Beispiel einer Vollzugswirklichkeit verstanden wird: ohne Vollzug, also ohne Täterschaft, keine echte Komplizenschaft. Komplizinnen und

3 Die Definition des Begriffes Komplizenschaft wurde teilweise veröffentlicht in Ziemer (2016a).

Komplizen sind entsprechend nicht nur Mitdenkerinnen und Mitdenker, sie sind immer Mittäterinnen und Mittäter, die – und das ist das Besondere an dieser Kollektivierungsform – während ihrer Tat eine Grenze überschreiten. Sie gehen nicht einen vorgegebenen, bekannten Weg, sondern kreieren neue Strukturen, die es ermöglichen können, Neues zu erschaffen.

Komplizenschaft ist in der deutschen Sprache negativ konnotiert. Wir benennen mit Komplizenschaft kollektive Straftaten, die undurchsichtig, häufig brutal, unkontrollierbar und für Aussenstehende anonym ablaufen. Gleichzeitig assoziieren wir mit dem Begriff auch eine kraftvolle, leidenschaftliche, affektbesetzte und emanzipatorische Form kollektiver Interaktion. Komplizenschaft macht Befreiung möglich, sie hilft, durch Bündnisse mit den Richtigen, Zwänge zu überwinden und Innovationen zu erzeugen.⁴ Diese Doppeldeutigkeit zwischen destruktiv und produktiv macht den Begriff so attraktiv und schillernd. Und sie legt ein Gedankenexperiment nahe: Kann Komplizenschaft jenseits destruktiver Zielsetzung auch als eine Form besonders produktiver und kreativer Form der Zusammenarbeit verstanden werden? Als eine solche, die dann einsetzt, wenn Gruppen etwas Ungewöhnliches, Neues oder Anderes initiieren und umsetzen wollen? Wenn es darum geht, starre Strukturen zu überwinden und durch unkonventionelle noch unbekannte Formen der Zusammenarbeit etwas zu verändern. Wenn also der kreative Bruch von Praktiken und Normen und die Entstehung neuer Szenen einsetzt. Solche Momente von Vergemeinschaftung lassen sich meist nicht durch die bekannten Formen der Zusammenarbeit wie beispielsweise Teamwork, Allianzbildung oder Netzwerken⁵ erklären. Sie basieren auf ganz besonderen sozialen Praktiken, da Grenzen überschritten werden müssen und sich deshalb eine besonders enge Bindung in der Gruppe entwickelt, die auf starkem Vertrauen basiert und darauf, dass bestimmte Inhalte bewusst nicht nach aussen getragen werden. Dass Grenzüberschreitungen in solchen Fällen notwendig sind, zeigen künstlerische Produktion, Unternehmensgründungen, Entwicklungen neuer Produkte oder die Entstehung sozialer Initiativen.

Der Dreischritt wird als eine Abfolge von *Idee – Möglichkeit – Realisierung* gefasst und diese Abfolge finden wir nicht nur in destruktiven, sondern ebenso in legalen und kreativen Projektarbeiten wieder. Der Staatsrechtler Daniel Jositsch pointiert im Forschungsfilm «Komplizenschaften» (2007) diesen Sachverhalt wie folgt:

4 Beispielhaft und pointiert wird dies im Film «Bonnie and Clyde» von Arthur Penn (1967) dargestellt.

5 Für die genaue Definition dieser Arbeitsformen siehe Ziemer (2010, 105 ff.).

Wenn wir zwei abmachen, eine Bank zu überfallen und das planen, und wir nehmen beide eine Waffe mit, und ich schiesse, dann sind Sie auch dafür mitverantwortlich, obwohl Sie selbst nicht geschossen haben. Das ist das Spezielle, denn die Mittäterschaft betrachtet alle als Gruppe und wenn etwas passiert, sind alle für das Gleiche verantwortlich. (Jositsch 2007)

Dieses Zitat zeigt nochmals deutlich, wie Komplizenschaft produktiv gedacht werden kann: Komplizinnen und Komplizen sind alle gleichermaßen verantwortlich für ihre Taten. Diese Verstrickung lässt sich auch etymologisch wiederfinden im Sinne von *com plectere* als «miteinander verflechten» oder «ineinanderfügen». Wer Teil einer komplizitären Verflechtung ist, übernimmt Verantwortung für das Gesamtprodukt. Er oder sie hat tiefes Vertrauen in die anderen, weil er oder sie weiss, dass die Handlungen der anderen genauso schwer wiegen wie die eigenen und diese somit seine oder ihre Position extrem stärken oder schwächen können. Mehr noch:

Eine Person wird zum Komplizen, wenn sie das Handeln einer anderen Person ermöglicht, indem sie es nicht verhindert, obwohl sie um die Fragwürdigkeit dieser Handlung weiss. (Ziemer 2010, 25)

Komplizen legen ihr Schicksal in die Hände des anderen. Radikaler ausgedrückt ist die andere genauso für mich verantwortlich wie ich für mich selbst und umgekehrt bin ich für den anderen ebenso verantwortlich wie für mich selbst. Diese Überantwortung an die andere, die den Kern von Komplizenschaft ausmacht, ist etwas sehr Existenzielles und geschieht nicht immer freiwillig. Sie kann zwar durchaus freiwillig geschehen, sie kann aber ebenso durch eine Notsituation bedingt sein, in der die individuelle Position so geschwächt ist, dass man nur im Kollektiv eine Überlebenschance hat.

Zusammenfassend seien die vier Kernpunkte der Begriffsbestimmung, die eine Übertragung auf legale Projektarbeit möglich machen, nochmals genannt: Erstens handelt es sich bei Komplizenschaft immer um eine Umsetzung von der Theorie in die Praxis wie der Dreischritt *Entschlussfassung–Planung–Ausführung* beschreibt. So ein Vorgehen findet sich in erfolgreicher kollektiver Projektarbeit ebenso wieder. Zweitens haben wir es mit einem Modell intensiver Einbettung des Individuums in kollektive Strukturen zu tun, das ebenso in umgekehrter Weise gilt: Nicht nur die Individuen konstituieren das Kollektiv, auch das Kollektiv konstituiert das Individuelle. Drittens ist Komplizenschaft kein hierarchiefreies Aktionsmodell. Sie ist selbstorganisiert und dabei trotzdem hochgradig strukturiert. Im Moment der Aktivität

sind die Hierarchien klar definiert, sie wechseln jedoch von Phase zu Phase. Die individuelle Kompetenz kann in einer Phase wichtig sein und in einer zweiten nur noch eine untergeordnete Rolle spielen. Viertens wird in Komplizengeschichten oft ein besonderes Verhältnis zwischen Entschlussfassung und Ausführung der Tat und damit zwischen Theorie und Praxis angedeutet. Die Handlungstheorien des Strafrechtes betonen die Gerichtetheit der Handlung. Die Realität zeigt jedoch, dass die Tat trotz Wille und Bewusstsein oft vom Plan abweicht – dies im kreativen Bereich und im Verbrechen gleichermassen. Eine gute Komplizenschaft zeichnet aus, dass die Entschlossenheit bleibt, dass aber während der Tat Handlungen auch schnell adaptiert werden können.

Sieht man also von den illegalen Zielen einer kriminellen Vergemeinschaftung ab, dann zeigt sich, dass all diese Punkte auch für kreative Arbeitskontexte gelten. Komplizenschaft tritt vor allem dann ein, wenn etwas in die Tat umgesetzt werden soll, wenn Theorie zur Praxis wird. Am Ende jeder Komplizenschaft steht die Aufführung, die Lancierung des Produktes auf dem Markt, die Durchführung des Projektes. Komplizenschaft bleibt nie nur Konzept, sie führt immer zu einer Tat. Und interessanterweise endet eine echte Komplizenschaft auch nach dem Vollzug. Sie ist nicht wiederholbar. Arbeitet die Gruppe weiterhin erfolgreich zusammen, dann setzt meist Teamwork ein. Geht die Gruppe auseinander, findet man neue Komplizenschaften.

Rückbezieht man das Konzept der Komplizenschaft nun nochmals auf den Anspruch kultureller Teilhabe möglichst vieler, wird deutlich, dass es zwar ein starkes Miteinander formuliert, das einen grossen Impact erzeugt. Allerdings sind meist nicht viele, sondern nur wenige daran beteiligt. Um einen komplizitären Weg gemeinsam zu gehen, braucht das Kollektiv starkes Vertrauen und grossen Mut. Ohne Entschluss und Plan keine Tat. Ohne die Vision einer kühnen Tat kein Entschluss oder Plan. Und diese besonderen Voraussetzungen können nur unter wenigen entstehen, dann allerdings mit einer hohen Wirkung.

Literatur

- Berger, Hilke. 2018. *Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung*. Berlin: Jovis.
- Berger, Hilke und Gesa Ziemer (Hrsg.). 2017. *New Stakeholders of Urban Change. A Question of Culture and Attitude?* Berlin: Jovis.
- Burri, Regula Valérie, Kerstin Evert, Sibylle Peters, Esther Pilkington und Gesa Ziemer (Hrsg.). 2014. *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*. Bielefeld: transcript.

- Donatsch, Andreas und Jörg Rehberg. 2001. *Strafrecht I. Verbrechenslehre*. Zürich: Schulthess.
- Schneidewind, Uwe. 2014. Urbane Reallabore – ein Blick in die aktuelle Forschungslandschaft. *pnd online*, 3(2014). https://epub.wupperinst.org/frontdoor/deliver/index/docId/5706/file/5706_Schneidewind.pdf (25.6.2018).
- Zierner, Gesa. 2010. Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis. In Lisa Mazza und Moritz, Julia (Hrsg.), *Kritische Komplizenschaft* (S. 81–88). Wien: Schlebrügge.
- Zierner, Gesa. 2016a. Performing Urban Citizenship. Komplizenschaft als Form urbaner Kollektivbildung. In Thomas Bedorf und Steffen Herrmann (Hrsg.), *Das soziale Band. Geschichte und Gegenwart eines sozialtheoretischen Grundbegriffes* (S. 377–391). Frankfurt und New York: Campus Verlag.
- Zierner, Gesa. 2016b. Stadt gemeinsam entwickeln. Neue Formen der Zusammenarbeit am Beispiel der Hamburger PlanBude. In Andrea Baier, Tom Hansing, Christa Müller und Karin Werner (Hrsg.), *Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praktik* (S. 312–318). Bielefeld: transcript.

Kulturelle Teilhabe bildet eine der drei Handlungsachsen der Kulturbotschaft des Bundes. Dieser Beitrag geht der Frage nach, wie Diversity Management dazu beitragen kann, dieses wichtige kulturpolitische Strategieziel konkret umzusetzen. Bei der Ausrichtung auf Vielfalt handelt es sich um einen längerfristigen und ganzheitlichen Veränderungsprozess des Kulturbetriebes, der sorgfältig und professionell angegangen werden muss. Als Managementdoktrin mit einer ausgeprägten gesellschaftspolitischen Dimension eignet sich Diversity Management, um diesen Changeprozess zu steuern und kulturelle Teilhabe in Institutionen und im Kulturbetrieb umzusetzen. Es nimmt unter dem Prinzip des Mainstreaming die gesamte Organisation in den Blick und macht die Gestaltung der Vielfalt zur Führungsaufgabe. Dabei stehen mit dem 4-P-Programm alle Organisationsbereiche wie Programm, Publikum, Personal und Partnerschaften im Fokus.

La participation culturelle constitue l'un des trois axes d'action du Message culture de la Confédération. Cette contribution examine comment faire pour que la gestion de la diversité contribue à la réalisation de cet objectif stratégique important. L'adaptation du secteur culturel à la diversité représente un processus de mutation global et à long terme qu'il faut aborder avec soin et de manière professionnelle. Comme doctrine de gestion dotée d'une forte dimension politique et sociale, la gestion de la diversité est donc particulièrement appropriée pour mener à bien ces changements et mettre en œuvre la participation culturelle dans les institutions et dans le monde culturel. Partant du principe du mainstreaming, elle prend en considération l'ensemble de l'organisation et fait de la diversité une tâche de direction. Tous les domaines de l'organisation sont concernés, de la programmation au public, en passant par le personnel et les partenariats.

La partecipazione culturale è uno dei tre assi d'azione strategici del Messaggio sulla cultura della Confederazione. Il contributo analizza il ruolo del diversity management nella realizzazione di questo importante obiettivo strategico di politica culturale. Puntando alla diversità le aziende culturali diventano oggetto di un cambiamento lento e complesso, che deve essere affrontato con cautela e professionalità. Poiché ha un'impostazione fortemente orientata alla dimensione sociopolitica, il diversity management si presta per monitorare questi cambiamenti e concretizzare la partecipazione culturale nelle istituzioni e aziende culturali. Seguendo il principio del mainstream questo concetto coinvolge l'intera organizzazione e considera la diversità un compito gestionale. Il programma 4-P tiene conto di tutti gli ambiti dell'organizzazione: programma, pubblico, personale e partenariati.

Diversity Management

Teilhabe durch personelle und strukturelle Vielfalt

Inés Mateos

Die Kulturbotschaft des Bundes 2016–2020 schreibt sich – neben «gesellschaftlicher Zusammenhalt» und «Kreation und Innovation» – «Kulturelle Teilhabe» als dritte Handlungsachse ins Kursbuch.¹ Manch einer mag dies als blosses Einstimmen in den guten Ton der neuentdeckten demokratischen Werte im Kulturbetrieb empfinden. Das diskursive *Comme il faut* reicht m. E. allerdings nicht aus, um diese grundlegende strategische Ausrichtung der Kulturpolitik zu erklären. Vielmehr antwortet diese Positionierung auf gesellschaftliche Entwicklungen, die sich in den letzten Jahrzehnten auf eine Weise beschleunigt haben, die Institutionen oft nur verspätet nachzuvollziehen in der Lage sind. Werfen wir also zunächst einen Blick auf diesen gesellschaftlichen Wandel, der sich als einer hin zu einer viel ausgeprägteren Diversität darstellt und der sich sehr treffend mit «superdivers» und «postmigrantisch» beschreiben lässt.

Den neuen Pluralismus unserer Einwanderungsgesellschaften – und die Schweiz ist eine Einwanderungsgesellschaft par excellence – hat der Soziologe Steven Vertovec in jüngster Zeit mit dem Konzept der *Superdiversity* (2007) begrifflich gefasst.² Er versucht damit, die komplexe Vielfalt und das Prozesshafte des gesellschaftlichen Wandels mit in den Blick zu nehmen, statt soziale Diversität klassisch als eine Aneinanderreihung identitätsbildender Kategorien wie Geschlecht, Alter, Herkunft usw. zu begreifen. Dynamische, ausdifferenzierte und sich überkreuzende Milieus sind das Hauptmerkmal dieser pluralisierten Gesellschaft. Die Vielfalt vervielfältigt sich gewissermassen. Niemand definiert sich mehr über eine einzige Zuschreibung: Wer will schon *nur* Frau sein? Wer *nur* jung? Wer *nur* Migrant? Niemand ist nur eines, wir alle sind vieles – so liesse sich die wiederentdeckte Komplexität sozialer Diversität auf den Punkt bringen. Komplementär zu dieser Vorstellung von *Superdiversity* läuft

1 Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020 vom 28. November 2014 (Kulturbotschaft 2016–2020), Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturbotschaft.

2 Vgl. auch den Beitrag von Lutz Liffers in diesem Band.

der Entwurf einer *postmigrantischen Gesellschaft*.³ «Postmigrantisch» bedeutet hier nicht, dass es keine Migration oder gar Migrantinnen und Migranten mehr gibt, sondern vielmehr dass Migration konstitutiv wird für das, was Gesellschaft heute überhaupt ausmacht, und deswegen auch für die drängenden Fragen, die sich daraus ergeben.⁴ Es ist dieser Pluralismus, das komplexe Zusammenspiel ganz unterschiedlicher Faktoren, der mit dem Begriff der Superdiversität bezeichnet wird und der nahezu alle gesellschaftlichen Transformationen prägt. Der springende Punkt dabei ist, dass dieser Wandel in und durch Vielfalt nicht nur für Zugewanderte gilt, sondern für die gesamte postmigrantische Gesellschaft.

Wie aber wird diese postmigrantische superdiverse Gesellschaft in und von der Kultur repräsentiert, deren Kernaufgabe Repräsentation in ihren unterschiedlichsten Facetten ja ist? Nehmen wir als Beispiel das Theater. Wenn der dunkelhäutige Mann nur den Hilfsarbeiter mimen darf und die junge Frau mit Behinderung schon gar nicht auf die Bühne kommt, dann laufen wir Gefahr, immer nur dasselbe zu sehen zu bekommen. Nämlich weisse, mittelständische, bühnendeutschsprechende Darstellerinnen und Darsteller, welche die immer gleichen Geschichten auf ähnliche Art erzählen. Diese aber haben immer weniger mit der immer stärker von Vielfalt geprägten Welt ausserhalb des Theaters gemein. Es könnte also durchaus sein, dass solche Geschichten auch immer weniger und vielleicht bald nur noch wenige interessieren.

Kulturelle Teilhabe als eine der wesentlichen strategischen Ausrichtungen der Kultur zu positionieren, darf deshalb auch als dringlicher Versuch gewertet werden, mit diesem prägenden gesellschaftlichen Wandel mitzugehen. Es zeigt den dezidierten politischen Willen, die dynamischen Entwicklungen der Vielfalt in, durch und mit den Kulturinstitutionen zu gestalten. Um diese Gestaltung nun kümmert sich Diversity Management. Durch Diversity Management soll nicht nur die Kultur des Unternehmens – oder in diesem spezifischen Fall der Kulturinstitutionen – verändert werden, sondern es soll durch die daraus resultierende Innovationskraft auch der ökonomische Output gesteigert werden. Diversity Management stellt somit Instrumente zur Verfügung, die in erster Linie den ökonomischen Nutzen im Sinn haben

3 Der Begriff «postmigrantisch» kommt aus dem Kulturbereich. Shermin Langhoff, inzwischen Intendantin des neu postmigrantisch ausgerichteten Maxim Gorki Theaters in Berlin, hat 2008 als künstlerische Leiterin des Kulturzentrums Ballhaus in Berlin Kreuzberg «Dogland – junges postmigrantisches Theaterfestival» lanciert und den Begriff damit in Umlauf gebracht. Seither wird er in der öffentlichen Debatte um Migration immer populärer und ist inzwischen auch Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.

4 Vgl. auch den Beitrag von Rohit Jain in diesem Band.

und dem Kulturbetrieb suspekt sind, weil sie utilitaristisch erscheinen. Damit wird ausser Acht gelassen, dass die Erfindung des Diversity Management einen fundamentalen sozialpolitischen Anspruch transportierte. Es waren in den 1970er Jahren der USA schwarze Aktivistinnen, die als «Combahee River Collective» auf Mehrfachdiskriminierungen aufmerksam machten⁵ und damit einerseits die wissenschaftliche Auseinandersetzung um Diversity ins Rollen brachten und andererseits erste Personalmassnahmen zur Bekämpfung von Diskriminierung in staatlichen Institutionen überhaupt ermöglichten.⁶ Interessant erscheint mir dieser sozialpolitische Aspekt von Diversity Management, weil wir es im Falle der Kulturinstitutionen nicht mit profitorientierten Unternehmen zu tun haben. Zwar unterliegen heute auch Non-profit-Organisationen gewissen Regeln der Rentabilität, aber sie haben als Institutionen des Staates⁷ eben auch einen gesellschaftspolitischen Auftrag. Für die Kulturinstitutionen heisst dieser vereinfacht gefasst «Kultur für alle». Der Ruf nach kultureller Teilhabe kann insofern als Erinnerung an diesen Auftrag gelesen werden. Und darüber hinaus auch als Handlungsanweisung für den Kulturbetrieb.

Um diese gesellschaftspolitische Dimension erweitert, stellt Diversity Management also eine nützliche Managementdoktrin dar, um kulturelle Teilhabe in Kulturinstitutionen – und darüber hinaus im gesamten Kulturbetrieb – konkret umzusetzen. Diversity Management folgt dabei dem Mainstreaming-Prinzip und ist eine Führungsaufgabe.

Setzen wir als Leitlinie die kulturelle Teilhabe und damit einhergehend auch die angemessene Repräsentation gesellschaftlicher Vielfalt, dann bedeutet dies konkret, dass es zuerst einmal einen ganzheitlichen analytischen Blick auf die Organisation braucht. Dabei zielt Diversity Management entgegen den gängigen Vorstellungen

5 Die Geschichte der «Combahee River Collective» ist nachzulesen in: Combahee River Collective 1979.

6 Um die Mehrfachdiskriminierung (*gender, race and class*) von schwarzen Frauen zu benennen, führte die afroamerikanische Juristin Kimberle Crenshaw den Begriff der Intersektionalität (engl. intersection = Schnittpunkt, Schnittmenge) ein, der die Überschneidung von verschiedenen Diskriminierungsformen in einer Person meint (Eisenstein 1979; Meulenbelt 1988). Schon 1851 hatte Sojourner Truth mit «Ain't I a woman?» erste Überlegungen zu der Unterscheidung in Diversitätskategorien gemacht. Und ganz im Sinne von Vorkämpferin Truth haben schwarze Aktivistinnen, aber auch Literatur- und Sozialwissenschaftlerinnen – wie Audre Lorde, Angela Davis, Bell Hooks und Patricia Hill Collins – in der Folge dazu beigetragen, dass Lebensrealitäten von marginalisierten Menschengruppen in Wissenschaft und Politik nicht mehr so einfach ignoriert werden können, u. a. mit Massnahmen der sogenannten *positive action* (bspw. Quoten für Minderheiten an Schulen und Universitäten).

7 Ich zähle hier auch Organisationen, die in einem staatlichen Subventionsverhältnis oder Leistungsauftrag zu staatlichen Institutionen stehen.

keineswegs nur auf die Personalpolitik. Mainstreaming heisst nichts anderes, als dass alle Unternehmensbereiche im Fokus stehen müssen.⁸ Hilfreich ist dabei ein einfaches 3-P-Programm, das die Analyse leitet: Unter dem Gesichtspunkt der Vielfalt werden dabei erstens *Programm*, zweitens *Publikum* und drittens *Personal* einer Institution unter die Lupe genommen. Ergänzt werden können diese drei Ps durch ein weiteres, nämlich viertens *Partnerschaften*.⁹

Zuerst einmal muss Vielfalt im *Programm* zum Tragen kommen. Hier stellen sich Fragen wie: Welche Geschichten werden erzählt? Welche Erfahrungswelten kommen auf die Bühne, auf die Leinwand oder auch ins Buch? Wie wird erzählt? Welchen Darstellungslogiken folgt Kunst? Aber auch: Welche Projekte werden gefördert? Wie sind Förderkriterien konzipiert? Welchen Vorstellungen und Traditionen folgen diese?

Daran anschliessend stellt sich die Frage nach dem *Publikum*: Für wen programmiert ein Stadttheater? Welche Museumsbesucherinnen und -besucher haben eine bestimmte Ausstellung im Auge? Wer wird mit welchem Stoff und mit welchen Darstellungsformen angesprochen? Aus welcher Perspektive wird erzählt? Mit welchen Kunstprojekten erreiche ich wen?

Das P wie *Personal* hat eine wesentliche Bedeutung für die Repräsentation von Vielfalt. Das Personal sämtlicher Institutionen, aber auch in Verwaltungen und anderen Entscheidungsgremien, muss kritisch unter die Lupe genommen werden. Es stellen sich hier Fragen wie: Wie divers ist die Zusammensetzung von Kulturbetrieben? Wie sind Leitungsstellen besetzt? Wer sind die Entscheidungsträgerinnen und -träger in der Kulturverwaltung? Wie ist die Jury zusammengesetzt, die über Preise oder Fördermittel entscheidet? Welche Künstlerinnen oder Künstler werden gefördert? Mit welchen Förderkriterien erreiche ich welche Kulturschaffenden?

Zuletzt hat das zusätzliche P wie *Partnerschaften*, wenn es um kulturelle Teilhabe geht, eine besondere Bedeutung. Die gesellschaftliche Vervielfältigung der Vielfalt, wie wir sie erleben, im Kulturbetrieb nachzuvollziehen, kann nur gelingen, wenn mutig neue Partnerschaften eingegangen werden. Dafür müssen sich die Kulturinstitutionen folgende Fragen stellen: Wer sind unsere Partnerinnen und Partner?

8 Diversity Management folgt dem klassischen «Management by Objectives». Dieses erstellt aufgrund einer tiefgreifenden Analyse der Organisation auf Diversity bezogene strategische Ziele. Davon abgeleitete operative Ziele, darauf bezogene Massnahmen und deren Umsetzung finden wiederum Eingang in ein Reportingsystem, das die Erreichung der gesteckten Ziele überprüft und gegebenenfalls anpasst (Risberg et al. 2012).

9 Über die Bedeutung der 4 Ps im Kulturbetrieb siehe Kolland (2013, 57–64).

Seit wann? Welche neuen Partnerschaften könnten uns zu einer grösseren Vielfalt verhelfen? Wie können wir diese neuen Partnerschaften eingehen?

Es sind dies alles Fragen, die sich gerade der Kulturbetrieb nicht gerne stellt, zumal sein Selbstverständnis Offenheit für aktuelle Themen, für andere Formen und für alle Publika vorgibt. In diesem Sinne hat Diversity Management auch im Kulturbetrieb mit den klassischen Widerständen zu rechnen. Entweder damit, dass der Kulturbetrieb nicht einsieht, dass es in einem tiefgreifenden Prozess auf die Öffnung seiner Institutionen hinarbeiten muss, weil es sich eben schon für offen hält. Oder aber wir haben es mit der Befürchtung zu tun, dass Massnahmen des Diversity Managements die künstlerische Freiheit beeinträchtigen könnten. Manchmal äussern sich Widerstände auch in Form von Einwänden, die die Machbarkeit eines grundlegenden Diversity Managements in Frage stellen, gerade kleinere Institutionen führen diese oft an.

Nun, dieser Einwand führt uns direkt zum zweiten Grundsatz von Diversity Management als Führungsaufgabe (Müller und Sander 2011): dass eine Organisation zunächst einmal den festen deklarierten Beschluss fasst, Vielfalt herstellen und gestalten zu wollen; die Grösse der Organisation etwa spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Es geht bei diesem Gestaltungswillen allerdings keineswegs nur um weiche Kriterien auf der Ebene der Kultur einer Organisation, sondern um deren fundamentale strategische Ausrichtung. Mit seiner prominenten Positionierung der kulturellen Teilhabe in der Kulturbotschaft hat der Bund einen wichtigen Impuls gegeben. Nun müssen die Verantwortlichen in den Kantonen diesen Impuls aufzunehmen wissen und das Anliegen konkret und verbindlich umsetzen. Das ist keine besonders einfache Aufgabe, nicht nur der Widerstände wegen, die zu erwarten sind. Es geht um tiefgreifende Veränderungen im Kulturbetrieb. Manch' Kanondenken, kulturelle Deutungsmacht, einige Konventionen und auch gefestigte Netzwerke werden sich befragen lassen müssen, ob sie Gesellschaft in ihrer Vielfalt repräsentieren. Das ist unbequem und stellt gewachsene Interessen auf die Probe. Förderstellen werden ihre Kriterien überdenken und neu ausrichten müssen, wenn sie vielfältigere und andere Akteurinnen und Akteure gewinnen wollen. Ebenso wie Kulturinstitutionen wirksame Anpassungen von ihrer programmatischen Ausrichtung über ihre Personalpolitik bis hin zu den anvisierten Publika vornehmen müssen. In diesem Sinne geht es um etwas mehr als nur ein Plus, das über Vermittlungsprojekte erreicht werden kann. Kulturelle Teilhabe wird nicht zu haben sein, wenn nicht alle Organisationsbereiche (alle 4 Ps) auf Diversität ausgerichtet werden. Es geht um strukturelle Fragen, die über Veränderungen auf der Ebene der Strukturen gelöst

werden müssen; mit Projektpolitik alleine wird kulturelle Teilhabe deshalb nur punktuell erreicht werden können.

In diesem Sinne geht es bei der Ausrichtung auf kulturelle Teilhabe um einen grundlegenden Veränderungsprozess des Kulturbetriebs und seiner Institutionen.¹⁰ Diversity Management bietet gute Instrumente, um diesen Change-Prozess grundlegend und organisationsübergreifend anzugehen. Dabei geht es nicht in erster Linie um eine quotengetriebene Personalpolitik, sondern vielmehr darum, die Komplexität gesellschaftlicher Vielfalt auch über Themenwahl und Darstellungsformen zu spiegeln. Aber natürlich muss es auch darum gehen, diese Vielfalt in den Institutionen abzubilden. Der gesellschaftspolitische Auftrag auch von Kulturinstitutionen ist es, Diskriminierung und Barrieren aller Art aufzuheben, um Asymmetrien und Ungleichheiten auszugleichen. Das ist nicht nur eine Frage der Repräsentation, sondern auch der Gerechtigkeit. Und es ist zudem der einzig gangbare Weg, um den Kulturbetrieb für die Zukunft «fit zu machen» (Terkessidis 2010) – eine Zukunft, die übrigens schon begonnen hat.

Literatur

- Combahee River Collective. 1979. A Black Feminist Statement. In Zillah Eisenstein (Hrsg.), *Capitalist Patriarchy and the Case For Social Feminism*. New York: Monthly Review Press.
- Knoth, André. 2006. *Managing Diversity – Skizzen einer Kulturtheorie zur Erschließung des Potentials menschlicher Vielfalt in Organisationen*. Tönning: Der Andere Verlag.
- Kolland, Dorothea. 2013. Interkulturelle Öffnung konkret: Auf dem Weg zu einer Roadmap interkultureller Kulturarbeit. In Abteilung Kultur des Kantons Basel-Stadt (Hrsg.), *Dokumentation «Basel – Interkulturell», Arbeitstagung 2013* (S. 57–64). Basel.
- Kulturbotschaft 2016–2020. *Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2020 vom 28. November 2014*. Dokumentation auf www.bak.admin.ch/kulturbotschaft.
- Meulenbelt, Anja. 1988. *Scheidelinien. Über Sexismus Rassismus und Klassismus*. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Müller, Catherine, Gudrun Sander. 2011. *Innovativ führen mit Diversity-Kompetenz*. Bern: Haupt Verlag.
- Risberg, Annette, Alexandra Beauregard und Gudrun Sander. 2012. Organizational Implementation: Diversity Practices and Tools. In Danowitz, Mary Ann, Edeltraud Hanappi-Egger und Heike Mensi-Klarbach (Hrsg.), *Diversity in Organizations: Concepts and Practices* (S. 185–237). Basingstoke: Palgrave Macmillian.
- Terkessidis, Mark. 2010. *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Vertovec, Steven. 2007. Superdiversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies* 30(6): 1024–1054.

¹⁰ Vgl. auch den Beitrag von Mark Terkessidis in diesem Band.

Das Schlagwort der kulturellen Teilhabe bezieht sich auf Vorhaben zur Mobilisierung des Kulturpublikums. Diese Projekte stehen in Bezug zur partizipativen Demokratie und zu kultureller Produktion und Praxis. Die Autorin stellt Instrumente vor, die eine Professionalisierung der öffentlichen Förderung solcher Projekte ermöglichen sollen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Instrumenten, die sich auf vier typische Merkmale dieser Projekte beziehen: aktivierendes Vorgehen, Wirkungsversprechen, Hybridität und offene Prozesse. Die Instrumente sollen Förderfachleuten wie Projektträgerschaften nützlich sein. Deren gemeinsame Anwendung als Guideline wird empfohlen. Es handelt sich dabei um Evaluationsinstrumente, die Lernprozesse begünstigen sollen. Das Verständnis von kultureller Teilhabe, das jedem Instrument zugrunde liegt, wird erläutert. Diese förderungsspezifischen Instrumente stehen online zur Verfügung.

Le slogan de la participation culturelle est appliqué aux démarches qui mobilisent les publics de la culture. Si ces démarches sont liées à la démocratie participative, elles sont aussi appliquées aux productions et aux pratiques culturelles. L'auteure présente des outils pour professionnaliser le soutien aux projets de participation culturelle. L'accent est mis sur des outils pour préciser quatre éléments caractéristiques de ces projets, à savoir la démarche activante, la promesse d'un effet, l'hybridité et les processus ouverts. Les outils sont utiles aux spécialistes du soutien et aux porteurs et porteuses de projet. Leur utilisation commune, à la manière d'une feuille de route, est conseillée. Il s'agit d'outils d'évaluation, dans sa fonction qui favorise des apprentissages. La vision de la participation culturelle qui sous-tend chaque outil est explicitée. Ils sont disponibles en ligne.

Lo slogan della partecipazione culturale è applicato alle iniziative che mobilitano i pubblici della cultura. Questi progetti sono legati alla democrazia partecipativa, oltre che applicati alla produzione e alle pratiche culturali. L'autrice presenta gli strumenti per professionalizzare il sostegno dei poteri pubblici a questo tipo di progetti. L'accento è posto sugli strumenti per precisare quattro peculiarità di questi progetti: il procedimento attivante, la promessa di un effetto, la contaminazione e i processi aperti. Gli strumenti sono utili agli specialisti della promozione e ai promotori di progetti. È consigliata la loro utilizzazione condivisa come tabella di marcia. Si tratta di strumenti di valutazione, disponibili online, che favoriscono l'apprendimento. Per ciascuno è illustrata la visione della partecipazione culturale che sta alla base.

La promesse des effets

Outils pour professionnaliser le soutien aux projets

Nicole Grieve

*Dans le domaine
Chacun
Est à la recherche
De ses coordonnées
Guillevic, Du domaine*

La « participation culturelle », c'est...

Le slogan de la « participation culturelle » est appliqué à diverses démarches qui visent à mobiliser les publics¹ de la culture. Pour les aires germanophone et franco-phone, deux ouvrages font le point sur les approches actuelles (Mandel 2016 ; Pignot et Saez 2018).

En Suisse, un état des lieux et une étude ont « débroussaillé » le terrain (Reichenau et Widmaier 2015 ; Moroni et Bianco 2016). En suivant Moroni et Bianco, l'on peut retenir que la « participation culturelle » est une notion politique.² Elle est liée aux mouvements de démocratie participative qui visent la (re)valorisation culturelle, sociale, environnementale et politique de lieux de vie en augmentant le pouvoir d'action des habitant-e-s (Moroni et Bianco 2016, 27–31). Si cette conception se base sur « une définition anthropologique de la culture » (Moroni et Bianco 2016, 27), elle est aussi appliquée aux productions et aux pratiques artistiques et patrimoniales encouragées par des organismes de soutien publics.

1 Des publics dont on connaît les pratiques ou des « publics inventés », idéalisés (Moroni et Bianco 2016, 15).

2 Voir aussi DCN 2015, 1–2.

Les enjeux du soutien aux projets de participation culturelle

Si le soutien à la « participation culturelle » est un slogan de la politique culturelle publique suisse³, ce soutien est encore peu adapté à son objet. Il se calque en effet sur le soutien à la création artistique. Or, ce type d'encouragement est orienté « productions », contrairement aux projets de « participation culturelle », qui sont orientés et sont caractérisés par des processus ouverts de prise d'influence, de co-construction, d'appropriation et de gouvernance partagée (Mörsch 2012 et al. ; Moroni et Bianco 2016, 28–29).

Si la participation culturelle est appelée à devenir un axe de la politique culturelle suisse, les organismes de soutien publics ont intérêt à professionnaliser son encouragement. Ainsi, celui-ci élargira et renouvellera le nombre de personnes susceptibles d'interagir avec la culture – ce qui leur permettra de décider si elles veulent y « avoir part » sur le long terme.

Des outils pour professionnaliser le soutien

Quatre éléments communs aux projets de participation culturelle

Il s'agit de trouver des outils qui aident à professionnaliser le soutien à ce type de projet. Pour ce faire, je m'appuie sur quatre éléments communs à ces projets.⁴

Premièrement *une démarche activante*, qui permet aux participant-e-s de s'approprier des œuvres, des démarches et des contenus culturels. Pour être réellement participative, cette démarche doit permettre de co-construire les projets en croisant les « expertises » des participant-e-s avec celles des porteur-s-euses du projet (Moroni et Bianco 2016, 36–37).

Deuxièmement *la promesse d'un effet*. « Effet » qui se traduit par un changement de comportement et d'attitude chez les participant-e-s, et dans l'idéal aussi chez les autres parties prenantes. « Effet » souhaité et promis durant la transaction de soutien financier.

3 J'entends par là l'ensemble des initiatives fédérales, cantonales et communales du pays, qui est fédéraliste.

4 Par « projet », j'entends toute interaction culturelle ponctuelle, récurrente ou construite sur la durée, à laquelle les participant-e-s « prennent part » cognitivement, émotionnellement ou physiquement.

Troisièmement *l'hybridité*, car la « participation culturelle » se situe pour les organismes publics⁵ de soutien à la culture à l'intersection avec un autre domaine, par exemple le social.

Quatrièmement *les processus ouverts*, cités plus haut.

Les outils présentés portent sur ces quatre éléments. Ils sont utiles aux spécialistes du soutien et aux porteur-s-euses de projet. Leur utilisation commune, à la manière d'une feuille de route, permet d'accompagner les projets. L'on peut les considérer comme des outils d'évaluation, dans sa fonction qui favorise des apprentissages. Les outils se réfèrent à différentes visions de la participation culturelle, qui sont explicitées. Ces outils sont pertinents pour des programmes spéciaux qui font l'objet d'un jury, car ces formats permettent de bons apprentissages partagés. Les outils sont librement accessibles en ligne.

Deux outils pour préciser le degré de participation

1. «Le temps de la médiation» : Dans cette publication électronique nationale quadrilingue (Mörsch et al. 2012), la « médiation culturelle » est comprise comme l'ensemble de démarches favorisant une participation qui légitime ou au contraire déconstruit les privilèges liés à la culture. La publication se réfère à Pierre Bourdieu, qui montre les mécanismes de distinction sociale à l'œuvre dans les processus culturels. Elle valorise aussi la tradition d'artistes engagé-e-s dans des démarches qui activent le pouvoir d'action de groupes marginalisés.

Les chapitres *Comment se fait la médiation culturelle ?* et *Quels sont les effets de la médiation culturelle ?* et leurs entrées par « Fonction de la médiation » et « Degré de participation » constituent un outil utile. La médiation remplit diverses *fonctions*, de la légitimation de la culture établie à sa mise en question par des groupes qui en ont été exclus. Le *degré de participation* visé va quant à lui de la participation cognitive à la transformation d'une institution culturelle sous l'influence de nouvelles parties prenantes.

Cet outil est utile pour l'ensemble des projets de participation culturelle, puisque dans ces projets les imaginaires, les objectifs, les expertises et le pouvoir de chaque partie prenante doivent être identifiés puis renégociés pour que chacun-e puisse « avoir part » sur la base d'une communauté d'intérêts. Il montre aussi que le degré

5 La situation est différente dans le monde du soutien privé, qui n'émane pas des services étatiques distincts. Les fondations actives dans le domaine de la participation culturelle ont donc moins de problèmes structurels à soutenir des projets hybrides.

de participation n'augmente pas spontanément lors de projets réalisés avec des artistes.⁶

2. «La participation culturelle en tant que continuum entre réception et pratique active» : Ce schéma inspiré d'une fondation américaine figure dans la prise de position du Dialogue national culturel sur la participation culturelle (DCN 2015, 2). La pratique créative, qui permet à l'individu de se réaliser, constitue ici le degré de participation le plus élevé.⁷ Cet outil est utile pour des projets qui ont cette orientation. Il fait aussi sens pour les pratiques culturelles en amateur, qui visent la reproduction d'un modèle artistique lors d'une expérience communautaire. Il peut de plus être utilisé lorsqu'un-e artiste-entrepreneur-euse régénère un lieu de vie à la demande d'un groupe d'habitant-e-s, et avec eux.⁸ Dès qu'il y a une différence entre la visée de l'artiste, et celle d'une partie prenante importante, il est conseillé d'utiliser l'outil du « Le temps de la médiation ».

Un outil pour préciser les effets

Le « modèle d'impact » de la Fondation Mercator Suisse : La Fondation Mercator Suisse souhaite « dynamiser les grands processus sociaux ». ⁹ Sur la base d'un dossier de projet, les porteurs-euses de projet qu'elle sélectionne sont invité-e-s à remplir un « modèle d'impact » pour identifier les effets souhaités, catégorisés en « outputs », « outcomes » et « impacts ». En guise d'accompagnement¹⁰, la Fondation propose en ligne un modèle à remplir ainsi qu'un guide en langue allemande (Stiftung Mercator Schweiz 2016). Les « outputs » sont les produits et services destinés à un public-cible.

6 Voir par exemple la check-list de l'organisation australienne d'autoreprésentation de réfugié-e-s, de migrant-e-s et d'ex-détenu-e-s RISE pour les artistes qui souhaitent collaborer avec « des migrant-e-s » : <http://riserefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/> (10.7.2018).

7 Voir à ce sujet l'ouvrage du sociologue Andreas Reckwitz « Die Gesellschaft der Singularitäten », paru en 2017 chez Suhrkamp à Berlin. Il y montre comment l'application du paradigme économique à la culture a promu l'épanouissement de soi par la créativité comme un impératif de la société capitaliste contemporaine.

8 Exemple : le programme « Les nouveaux commanditaires » : <http://www.nouveauxcommanditaires.eu> (10.7.2018).

9 Elle soutient des projets scientifiques ou issus de la pratique, et met l'accent sur l'accompagnement et sur le partage d'expériences : <https://www.stiftung-mercator.ch/fr/la-fondation/> (10.7.2018).

10 Je remercie Stefan Brunner et Patric Schatzmann de la Fondation Mercator Suisse d'avoir partagé leur pratique, ainsi que son directeur Andrew Holland.

Les « outcomes » portent sur les effets que provoque le projet chez les participant-e-s. Quant aux « impacts », ils portent sur les effets du projet sur la société ; ils sont quasi impossibles à mesurer vu la complexité des transformations sociales.

La Fondation offre de plus un conseil personnalisé et des ateliers. Cet accompagnement est déterminant, car partir des effets et devoir les formuler de manière SMARTE¹¹ surprend. De même, identifier des indicateurs qui montrent que les participant-e-s ont modifié leurs compétences ou leur attitude n'est pas évident et se fait au cas par cas. Il peut par exemple s'agir de sourires et de verbalisations positives ou de la fidélisation du public. Les apprentissages sont partagés, car la Fondation prévoit une refonte de son guide, qu'elle va simplifier et renommer en « modèle logique », un outil qui se concentre sur les « outputs » et les « outcomes ».

Cet outil est puissant s'il est utilisé pour construire une feuille de route commune entre les port-eurs-euses de projet et les spécialistes du soutien.¹²

Un accélérateur à participation culturelle

Le parcours-client : La démarche du « parcours-client » vient du marketing. Elle est aussi utilisée par des services publics, dont des institutions culturelles¹³, dans le cadre du « design de services ». Cette démarche sert à identifier de manière concrète le chemin cognitif, émotionnel et physique de client-e-s avant, pendant et après l'utilisation d'un service. Qu'est ce qui, en ville ou sur le web, va diriger son attention sur le service que l'on promeut ? De quelles informations a-t-il/elle besoin pour se décider ? Le chemin physique ou virtuel pour profiter du service est-il balisé ? Comment est-il accueilli ? Lui propose-t-on ensuite d'autres offres ?

Les étapes du chemin les plus accessibles sont ensuite cartographiées, puis scénarisées et testées. Si la « participation culturelle » visée est plutôt de type consumériste, cette démarche est déterminante pour les projets qui réduisent les obstacles liés à l'accès à la culture, par exemple pour les publics en situation de handicap.¹⁴ Elle est utile aux institutions culturelles qui désirent élargir ou fidéliser leurs publics. La collaboration avec des « test-eurs-euses » aux profils divers et le travail en équipe per-

11 Des objectifs formulés de manière SMARTE sont Spécifiques, Mesurables, Acceptés par les parties-prenantes, Réalistes, inscrits dans le Temps, Éthiques ou Écologiques.

12 L'utilisation de cet outil pour réduire un projet à des « outputs » quantifiables et/ou pour contrôler de manière rigide leur réalisation ne fait pas sens pour des projets à processus ouverts.

13 Voir la publication de référence de Falk et Dierking (2016 [2012]) sur le parcours-client dans un musée.

14 Le bureau id-geo réalise par exemple des diagnostics d'accessibilité avec des test-eurs-euses en situation de handicap. Il collabore avec des institutions culturelles : <http://id-geo.ch> (10.7.2018).

mettent de récolter des mesures pour instaurer une culture de l'accueil, et de construire expérience vécue positive des services et offres de l'institution, favorisant ainsi la participation culturelle.¹⁵

Des outils pour s'orienter dans des projets hybrides et aux processus ouverts

1. Croiser les expertises pour analyser les projets hybrides : Les organismes de soutien publics de la culture cherchent aussi des outils pour analyser *l'hybridité* des projets. Car pour des projets sans lien fort avec la création ou la programmation culturelle professionnelles, un soutien n'est souvent pas possible. Si un projet comporte des objectifs forts liés à la culture professionnelle¹⁶, il vaut la peine de vérifier si les objectifs du domaine partenaire sont aussi considérés comme professionnels. Il est aussi utile de voir si l'hybridité crée une plus-value. Les projets à plus-value dépassent l'addition d'objectifs culturels et, disons, sociaux. Il ne s'agit pas non plus de projets culturels maquillés en projets sociaux, ou des projets sociaux maquillés en projets culturels.

Moroni et Bianco (2016, 36–37) proposent de « recomposer les expertises » au sein de projets de participation culturelle, en mêlant des amateurs-trices et professionnels-e-s de la culture¹⁷. Ce principe doit aussi s'appliquer aux différentes instances de soutien ainsi qu'à leurs jurys¹⁸. Ainsi, l'hybridité des projets pourra être évaluée correctement. La concertation entre services étatiques ou encore entre niveaux d'État ou entre organismes de soutien publics et privés favorise par ailleurs l'établissement d'un cadre de référence partagé pour orienter le soutien aux projets de participation culturelle.¹⁹

15 Voir par exemple le processus de service design réalisé à la Mediathek Wallis – Brig pour les touristes, avec un travail de bachelor HES-SO de Daniela Zürcher à la clef (voir Zürcher 2016).

16 Collaboration avec des institutions culturelles et des artistes professionnels et mise en avant de démarches, d'œuvres ou d'un potentiel créatif artistique ou culturel lié à une démarche ou des contenus singuliers.

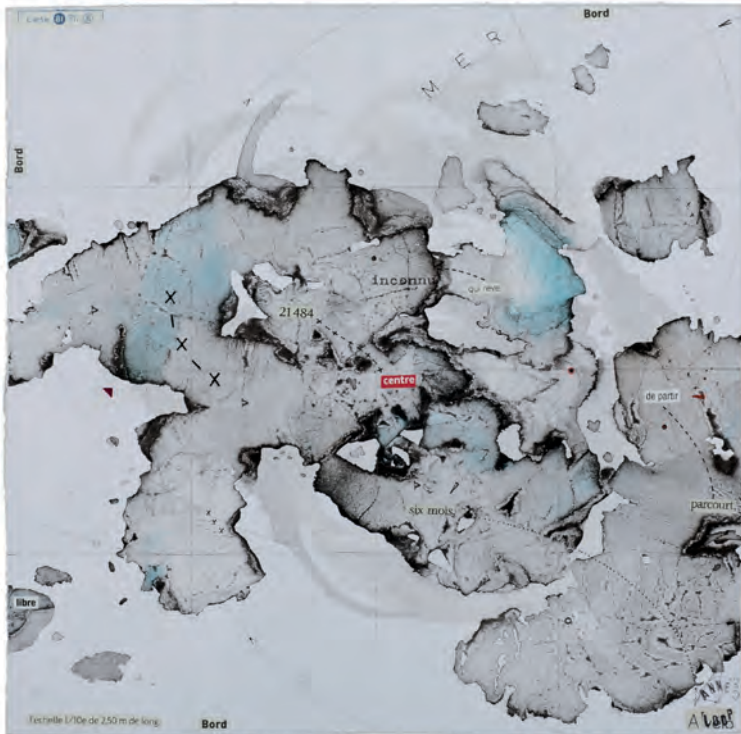
17 Voir à ce sujet Moroni et Bianco (2016, 5–8).

18 Voir Moroni et Bianco (2016, 40).

19 Ce cadre ne signifie pas l'uniformisation des pratiques et des priorités de soutien ; il permet simplement de s'orienter ensemble dans l'analyse de projets hybrides et qui contiennent des processus ouverts.

2. S'orienter dans des projets aux processus ouverts : Aux pages 28 à 31 de leur étude, Moroni et Bianco proposent une grille d'analyse de projet pertinente pour voir si les projets soumis ont réfléchi à la nature des processus ouverts qu'ils souhaitent mettre en œuvre. Ses entrées sont la *gouvernance*, les *objectifs*, la *demande culturelle*, le *degré de pouvoir*, la *temporalité* et *l'environnement*. J'invite les spécialistes du soutien et leurs homologues du domaine partenaire à utiliser cette grille.

Les coordonnées mouvantes du domaine de la participation culturelle



anne-loup, Géographie#7. Technique mixte sur papier Canson 20x20 cm.
Photo © Robert Hofer.

Dans la citation en exergue, « chacun » recherche ses coordonnées, celles de son « domaine » – ou peut-être les siennes propres. Puissent les outils présentés permettre

aux spécialistes du soutien de s'orienter dans les espaces mouvants des projets de participation culturelle sans chercher à les figer, à la manière des « Géographies » de l'artiste anne-loup.²⁰

Références

- DCN, groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national. 2015. *Position sur la participation culturelle*. Document disponible dans l'annexe de ce manuel. Documentation sur www.bak.admin.ch/participation-culturelle.
- Falk, John H. et Lynn D. Dierking. 2016 (2012). *The museum experience revisited*. Abingdon Oxon and New York: Routledge.
- Mandel, Birgit (dir.). 2016. *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: transcript.
- Moroni, Isabelle et Gaëlle Bianco. 2016. Les espaces de la participation culturelle. *Cahiers de l'Observatoire de la culture – Valais* 3. <https://www.vs.ch/web/culture/observatoire-de-la-culture-valais1> (10.7.2018).
- Mörsch, Carmen, Stefan Fürstenberg, Anna Chrusciel et al. 2012. *Le temps de la médiation. Une publication électronique sur la médiation culturelle. Publiée par l'Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich (ZHdK), sur mandat de Pro Helvetia, suite aux conclusions de l'accompagnement scientifique du « Programme Médiation culturelle » (2009–2012)*. Zürich: ZhdK, <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/> (10.7.2018).
- Pignot, Lisa et Jean-Pierre Saez (dir.). 2018. La médiation culturelle, ferment d'une politique de la relation. *Revue de l'Observatoire des politiques culturelles* 57, http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-sommaire/ido-65/la_mediation_culturelle_ferment_d_une_politique_de_la_relation.html (10.7.2018).
- Reichenau, Christoph et Verena Widmaier. 2015. *Stärkung kultureller Teilhabe in der Schweiz. Bericht im Auftrag der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs durchgeführt vom Verein Kulturvermittlung Schweiz*. Bern: Bundesamt für Kultur, <http://www.bak.admin.ch/participation-culturelle> (10.7.2018).
- Stiftung Mercator Schweiz. 2016. *Wirkungsorientierte Projektarbeit, Zürich*. Homepage der Stiftung Mercator Schweiz, <https://www.stiftung-mercator.ch/de/aktuelles/wirkungsorientierte-projektarbeit/> (10.7.2018).
- Zürcher, Daniela. 2016. *Service Design Case Study. Die Einschliessung der Mediathek in Brig in den Tourismus*. https://www.hevs.ch/media/document/2/2017_mediathekbrig_zuercherdaniela.pdf (15.1.2019).

20 Il s'agit du nom d'artiste d'Anne-Chantal Pitteloud.

Autorinnen und Autoren

Autrices et auteurs

Autrici e autori

Heinz Altorfer

- Heinz Altorfer ist Erziehungswissenschaftler und war von 1988 bis zur Pensionierung verantwortlich für Soziales im Migros-Kulturprozent (Migros-Genossenschafts-Bund). Er engagiert sich heute u. a. als Mitglied der Schweizerischen UNESCO-Kommission, als Vizepräsident der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft SGG und als Vizepräsident der Stiftung Stapferhaus.
- Heinz Altorfer, licencié en lettres et spécialiste des sciences de l'éducation, a été responsable des affaires sociales du Pour-cent culturel Migros (Fédération des coopératives Migros) de 1988 à sa retraite. Il est encore actif en tant que membre de la Commission suisse pour l'UNESCO, vice-président de la Société suisse d'utilité publique (SSUP) et de la fondation Stapferhaus de Lenzburg.
- Heinz Altorfer è laureato in scienze dell'educazione. Responsabile degli affari sociali per il Percento culturale Migros dal 1988 al pensionamento, oggi è impegnato tra l'altro in qualità di membro nella Commissione svizzera per l'UNESCO e vicepresidente della Società svizzera di utilità pubblica e della Fondazione Stapferhaus.

Cécilia Bovet

- Cécilia Bovet verfügt über einen Master of Arts in Geschichte und Filmwissenschaften sowie über ein CAS in Kulturvermittlung. Von 2010 bis 2014 war sie verantwortlich für die Vermittlung beim Festival Images (Vevey), von 2011 bis 2018 war sie beim Festival International de Films de Fribourg (FIFF). 2015 gründete sie das Festival Cinéma Jeune Public in Lausanne mit. Heute arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kulturvermittlerin am Institut et Haute École de la Santé La Source, HES-SO Fachhochschule Westschweiz.
- Cécilia Bovet est titulaire d'un Master en Lettres et d'un CAS en médiation culturelle. Elle a été responsable de la médiation du Festival Images (Vevey) de 2010 à 2014 et du Festival International de Films de Fribourg (FIFF) de 2011 à 2018. En 2015, elle cofonde le Festival Cinéma Jeune Public à Lausanne. Actuellement, elle est adjointe scientifique et médiatrice culturelle à l'Institut et Haute École de la Santé La Source, HES-SO Haute école spécialisée de Suisse occidentale.
- Cécilia Bovet ha un master in lettere e un CAS in mediazione culturale. Dal 2010 al 2014 è stata responsabile della mediazione del Festival Images di Vevey, dal 2011 ha lavorato per il Festival International de Films de Fribourg (FIFF), mentre nel 2015 è stata cofondatrice del Festival Cinéma Jeune Public di Losanna. Attualmente lavora come collaboratrice scientifica e mediatrice cultu-

rale all'Insitut et Haute École de la Santé La Source, HES-SO Scuola universitaria specializzata della Svizzera occidentale.

Jacques Cordonier

- Jacques Cordonier verfügt über ein Diplom als Bibliothekskonservator (ENSB-Lyon) und ein DEA in Soziologie (EHESS-Paris). Er ist seit deren Einrichtung im Jahr 2005 Chef der Dienststelle für Kultur des Kantons Wallis und leitete von 1988 bis 2009 die Mediathek Wallis. Zusammen mit den Kulturdelegierten der Walliser Städte hat er 2010 den Verein Kultur Wallis zur Förderung des Kulturlebens gegründet.
- Jacques Cordonier est titulaire du diplôme de Conservateur des bibliothèques (ENSB-Lyon) et d'un DEA en sociologie (EHESS-Paris). Chef du Service de la culture du Canton du Valais depuis sa création en 2005, il a dirigé la Médiathèque Valais de 1988 à 2009. Il a initié en 2010, avec les délégués culturels des villes du Valais, l'Association Culture Valais pour promouvoir la vie culturelle.
- Jacques Cordonier è titolare di un diploma di conservatore bibliotecario della ENSB di Lione e di un diploma di specializzazione postlaurea in sociologia dell'EHESS di Parigi. Responsabile del servizio culturale del Cantone del Vallese dalla sua istituzione nel 2005, ha diretto la Mediateca del Vallese dal 1988 al 2009. Nel 2010 ha lanciato insieme ai delegati alla cultura delle città vallesane l'Association Culture Valais con l'intento di promuovere la vita culturale cantonale.

Martin R. Dean

- Martin R. Dean, Studium der Germanistik, Philosophie und Ethnologie an der Universität Basel. Ausbildung zum Gymnasiallehrer. Regelmässige Buchveröffentlichungen seit 1982, Stipendien, Preise und Übersetzungen in mehrere Sprachen. Lehrmittelveröffentlichung zum interkulturellen Gymnasialunterricht «Zwischen Fichtenbaum und Palme». Letzte Veröffentlichungen: «Falsches Quartett» (2014) und «Verbeugung vor Spiegeln» (2015 auf der Shortlist des Schweizer Buchpreises).
- Martin R. Dean, études de littérature, de philosophie et d'ethnologie à l'Université de Bâle. Formation d'enseignant au niveau secondaire. Depuis 1982, il a publié de nombreux livres traduits en plusieurs langues et obtenu divers prix et bourses. Il est l'auteur du recueil de textes «Zwischen Fichtenbaum und Palme» destiné à l'enseignement interculturel au niveau gymnasial. Dernières

publications: «Falsches Quartett» (2014) et «Verbeugung vor Spiegeln» (sur la shortlist du Prix suisse du livre en 2015).

- Martin R. Dean ha studiato germanistica, filosofia ed etnologia all'Università di Basilea e si è formato in seguito come insegnante di liceo. Pubblica regolarmente dal 1982 e le sue opere sono tradotte in più lingue e promosse da borse di studio e premi. Ha curato il libro «Zwischen Fichtenbaum und Palme» per l'insegnamento interculturale a livello liceale. Tra le sue ultime pubblicazioni figurano «Falsches Quartett» (2014) e «Verbeugung vor Spiegeln» (2015, finalista allo Schweizer Buchpreis).

Claudia della Croce

- Claudia della Croce ist Professorin für Soziale Arbeit und Gesundheit Lausanne, HES-SO Fachhochschule Westschweiz. Ihre Tätigkeit, ihre Forschung sowie ihre Publikationen stehen in Zusammenhang mit den Methoden der kollektiven Intervention, der kulturellen Teilhabe und der Kulturvermittlung. Nach einem Masterabschluss in Ergologie arbeitet sie zu diesen Thematiken und stellt sie in Bezug zu den Tätigkeiten der Personen, die sie ausüben, sowie zu den Dispositiven, in die sie sich einfügen.
- Claudia della Croce est professeure à la Haute école de travail social et de la santé Lausanne, HES-SO Haute école spécialisée de Suisse occidentale. Ses domaines d'intervention, de recherche ainsi que ses publications sont en lien avec les méthodologies d'intervention collectives, la participation culturelle et la médiation culturelle. Au bénéfice d'un Master en ergologie, elle travaille sur ces thématiques en les mettant en lien avec l'activité des personnes qui les pratiquent ainsi qu'avec les dispositifs dans lesquelles elles sont insérées.
- Claudia della Croce insegna alla Scuola universitaria professionale di lavoro sociale e della sanità Losanna, HES-SO Scuola universitaria specializzata della Svizzera occidentale. I suoi settori d'intervento e di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano le metodologie d'intervento collettive e la partecipazione e mediazione culturale. Titolare di un master in ergologia, lavora su questi temi associandoli alle attività delle persone che le praticano e ai dispositivi in cui sono inseriti.

Anja Dirks

- Anja Dirks arbeitete von 1989 bis 1995 als Assistentin an verschiedenen Theatern in Berlin. Von 1995 bis 1999 studierte sie Regie, war Assistentin von Matthias Lilienthal für das Festival Theater der Welt (2002), dann als Pro-

grammdramaturgin (FFT Düsseldorf, Theaterhaus Gessnerallee in Zürich und Wiener Festwochen) tätig. Von 2009 bis 2014 war sie künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen in Braunschweig, seit 2015 leitet sie das Belluard Festival in Freiburg.

- Anja Dirks a travaillé de 1989 à 1995 comme assistante dans différents théâtres de Berlin avant d'étudier la mise en scène, de 1995 à 1999. Elle a été l'assistante de Matthias Lilienthal pour le Festival international Theater der Welt (2002), puis dramaturge programmatrice (FFT Düsseldorf, Theaterhaus Gessnerallee de Zurich et Wiener Festwochen). Elle a assuré la direction artistique du Festival Theaterformen à Braunschweig et elle dirige depuis 2015 le Festival Belluard Bollwerk International de Fribourg.
- Anja Dirks (1970) ha lavorato come assistente per diversi teatri di Berlino dal 1989 al 1995. Dopo gli studi di regia (1995–1999) è stata assistente di Matthias Lilienthal nell'ambito del festival Theater der Welt (2002) e in seguito ha lavorato come drammaturga per diverse istituzioni (FFT Düsseldorf, Theaterhaus Gessnerallee da Zurigo e Wiener Festwochen). Dal 2009 al 2014 è stata direttrice artistica del Festival Theaterformen a Braunschweig. Dal 2015 dirige il festival Belluard di Friburgo.

Valeria Donnarumma

- Valeria Donnarumma ist Museologin und Kulturvermittlerin und beschäftigt sich mit Projekten zur Inklusion einer breiten Bevölkerung in das kulturelle und künstlerische Leben durch aktive kulturelle Teilhabe. Für das Laboratorio cultura viva der SUPSI hat sie das Projekt Mediazione Cultura Inclusione (2015–2017) koordiniert, das sich mit der Zugänglichkeit der Kunstmuseen für Menschen mit Sehbeeinträchtigungen befasste.
- Valeria Donnarumma, muséologue et médiatrice culturelle, se consacre à des projets visant à inclure le plus large public possible dans la vie culturelle et artistique, en favorisant sa participation active. De 2015 à 2017, elle a assuré la coordination du projet « Médiation, culture et inclusion » du Laboratoire de culture visuelle de la Haute école spécialisée de la Suisse italienne (SUPSI). Ce projet, combinant recherche et interventions pratiques, cherchait à garantir l'accessibilité des musées d'art pour les personnes aveugles ou malvoyantes.
- Valeria Donnarumma, museologa e mediatrice culturale, si occupa di progetti volti a favorire l'inclusione del più ampio pubblico nella vita culturale e artistica stimolando la sua partecipazione attiva. Per il Laboratorio cultura viva della SUPSI dal 2015 al 2017 ha coordinato Mediazione Cultura Inclusione, pro-

getto di ricerca-azione dedicato all'accessibilità dei musei d'arte per le persone con problemi di vista.

Hans Ulrich Glarner

- Hans Ulrich Glarner (MAS) studierte Germanistik, Geschichte und Kulturmanagement in Zürich und Salzburg. Seit 2013 leitet er das Amt für Kultur des Kantons Bern. In gleicher Funktion war er zuvor für den Kanton Aargau tätig und leitete das Stapferhaus Lenzburg. Er war Geschäftsführer der Aktion Begegnung 91, welche die Teilnahme der Zivilgesellschaft am Jubiläum 700 Jahre Eidgenossenschaft zum Ziel hatte.
- Hans Ulrich Glarner (MAS) a étudié la littérature allemande, l'histoire et le management culturel à Zurich et à Salzbourg. Depuis 2013 il dirige l'Office de la culture du canton de Berne. Il occupait auparavant la même fonction en Argovie, où il a aussi dirigé la Stapferhaus de Lenzburg. Il a également été directeur d'Action rencontre 91, qui visait à faire participer la société civile aux célébrations du 700e anniversaire de la Confédération. Il a étudié.
- Hans Ulrich Glarner (MAS) ha studiato germanistica, storia e gestione culturale a Zurigo e Salisburgo. Dirige il servizio culturale del Cantone di Berna dal 2013. In precedenza ha diretto il servizio culturale del Cantone di Argovia e la Stapferhaus di Lenzburg. È stato responsabile di Aktion Begegnung 91, iniziativa che aveva l'obiettivo di far partecipare la società civile ai 700 anni della Confederazione Svizzera.

Simone Gretler Heusser

- Simone Gretler Heusser ist Sozialanthropologin und Master of Public Health (MPH). Seit 2005 ist sie Dozentin und Projektleiterin an der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit, Verantwortliche des Kompetenzzentrums Generationen und Gesellschaft im Institut für Soziokulturelle Entwicklung sowie Co-Leiterin des Interdisziplinären Themenclusters «Digitale Transformation der Arbeitswelt».
- Simone Gretler Heusser est anthropologue sociale et est titulaire d'un Master of Public Health (MPH). Elle enseigne depuis 2005 à la Haute école de travail social de Lucerne où elle dirige aussi des projets. Elle y est responsable du centre de compétence Générations et société de l'Institut pour le développement socioculturel et co-responsable du dossier interdisciplinaire « Transformation numérique du monde du travail ».
- Simone Gretler Heusser è antropologa sociale e titolare di un master in salute pubblica (MPH). Dal 2005 è docente e responsabile di progetto alla Scuola uni-

versitaria professionale di lavoro sociale di Lucerna. È responsabile del centro di competenze generazioni e società all'Istituto di sviluppo socioculturale e co-responsabile del cluster tematico interdisciplinare di «Trasformazione digitale del mondo del lavoro».

Nicole Grieve

- Nicole Grieve ist die Verantwortliche für die Romandie bei «Kultur inklusiv» (www.cultureinclusive.ch). Davor war sie verantwortlich für die Kulturvermittlung bei der Dienststelle für Kultur des Kantons Wallis. Sie verfasste ihre Abschlussarbeit für den MAS Kulturmanagement an der Universität Basel über die Professionalisierung der Projektförderung im Bereich der kulturellen Teilhabe.
- Nicole Grieve est responsable pour la Suisse romande auprès du Service Culture inclusive (www.cultureinclusive.ch). Auparavant, elle fut responsable de la médiation culturelle au Service de la culture de l'État du Valais. Elle a écrit son mémoire pour le MAS Kulturmanagement à l'Université de Bâle sur la professionnalisation du soutien aux projets de participation culturelle.
- Nicole Grieve è responsabile di Culture inclusive (www.cultureinclusive.ch) per la Svizzera romanda ed è stata responsabile della mediazione culturale al servizio culturale del Cantone del Vallese. Ha concluso il master in management culturale all'Università di Basilea con una tesi sulla professionalizzazione del sostegno ai progetti di partecipazione culturale.

Peter Haerle

- Peter Haerle ist Direktor Kultur der Stadt Zürich. Er ist Mitglied der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe im Nationalen Kulturdialog und Vorstandsmitglied der Städtekonferenz Kultur. Unter seiner Leitung entstanden in Zürich verschiedene Kulturinitiativen, die sich der kulturellen Teilhabe widmen.
- Peter Haerle est directeur des affaires culturelles de la ville de Zurich. Il est membre du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue national sur la culture et du Comité de la Conférence des villes en matière culturelle. Sous sa direction, Zurich a vu se développer différentes initiatives consacrées à la participation culturelle.
- Peter Haerle è direttore culturale della Città di Zurigo. Membro del gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale e del comitato della Conferenza delle città in materia culturale, ha promosso diverse iniziative legate alla partecipazione culturale a Zurigo.

Liliana Heimberg

- Liliana Heimberg ist Dozentin und Leiterin des Fellowship-Programms (Artistic Research) an der Zürcher Hochschule der Künste. Als Regisseurin arbeitet sie mit grossen Ensembles an der Schnittstelle von Performance, Musik und Text, u.a. im nationalen Projekt «1918.CH – 100 Jahre Landesstreik» in Olten. Sie ist Projektleiterin mehrerer vom Schweizerischen Nationalfonds geförderter Forschungsprojekte zum Freilichttheater.
- Liliana Heimberg est enseignante et dirige le et dirige le Fellowship-Programme (recherche artistique) à la Haute École d'art de Zurich. En tant que metteuse en scène, elle travaille avec de grands ensembles autour de l'interface performance, musique et texte, ce qu'elle a notamment fait pour l'événement théâtral national «1918.CH – Centenaire de la grève générale» à Olten. Elle est aussi directrice de plusieurs projets de recherche sur le théâtre en plein air financés par le Fonds national suisse.
- Liliana Heimberg è docente e responsabile del programma Fellowship-Programma (ricerca artistica) alla Scuola universitaria d'arte di Zurigo. In veste di regista lavora con grandi compagnie attive all'interfaccia tra performance, musica e testo e ha diretto tra altri il progetto nazionale «1918.CH – 100 Jahre Landesstreik» a Olten. È responsabile di varie ricerche dedicate al teatro all'aperto promosse dal Fondo nazionale svizzero.

Barbara Hornberger

- Barbara Hornberger ist Professorin für Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Populäre Kultur. Sie studierte und promovierte an der Universität Hildesheim. Seit 2016 ist sie Professorin für die Didaktik populärer Musik an der Hochschule Osnabrück. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind populäre Musik und ihre Inszenierungen, die Kulturgeschichte des Populären und die Didaktik des Populären.
- Barbara Hornberger est professeure en anthropologie culturelle spécialisée dans la culture populaire. Elle a étudié et fait son doctorat à l'Université de Hildesheim. Depuis 2016, elle est professeure de didactique des musiques populaires à la Haute école d'Osnabrück. Son enseignement et ses recherches se concentrent sur les musiques populaires et leur mise en scène ainsi que sur l'histoire et l'enseignement de la culture populaire.
- Barbara Hornberger è professoressa e ricercatrice in scienze culturali e specialista di cultura popolare. Dopo gli studi all'Università di Hildesheim conclusi con un dottorato, dal 2016 è professoressa di didattica della musica popolare

all'Università di Osnabrück. Le sue specialità nella ricerca e nell'insegnamento sono la musica popolare e le sue forme, la storia e la didattica della cultura popolare.

Rohit Jain

- Rohit Jain ist promovierter Sozialanthropologe und Kulturaktivist. Seine Schwerpunkte sind Humor und Rassismus, transnationale Lebenswelten der «zweiten Generation» sowie globale Populärkultur. Er ist assoziierter Forscher am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaften (ISEK) der Universität Zürich und Vorstandsmitglied beim postmigrantischen Think & Act Tank Institut Neue Schweiz (INES).
- Rohit Jain, docteur en anthropologie sociale. Ses points forts sont l'humour et le racisme, les expériences transnationales de la «deuxième génération» ainsi que la culture populaire globale. Il est chercheur associé à l'Institut d'anthropologie sociale et de sciences empiriques de la culture de l'Université de Zurich (ISEK) et dirige l'Institut Nouvelle Suisse (INES), un Think & Act Tank post-migratoire.
- Rohit Jain, dottore in antropologia sociale. I suoi temi centrali sono l'umorismo e il razzismo, il vissuto transnazionale della seconda generazione e la cultura popolare globale. È ricercatore associato all'Istituto di antropologia sociale e scienze culturali empiriche (ISEL) dell'Università di Zurigo e coordina il think & act tank postmigrante Istituto Nuova Svizzera (INES).

Stefan Koslowski

- Stefan Koslowski doktorierte in Theaterwissenschaft und unterrichtete an Universitäten und Fachhochschulen, arbeitete als Kulturjournalist, leitete Kulturprojekte sowie kulturpolitische Projekte. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Bundesamt für Kultur. Seine Aufgabenbereiche sind die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes sowie Kulturelle Teilhabe.
- Stefan Koslowski est titulaire d'un doctorat en sciences théâtrales et a enseigné à l'université et dans des hautes écoles spécialisées. Il a également travaillé en tant que journaliste culturel et a dirigé des projets sur les thèmes de la culture et de la politique culturelle. Depuis 2012, il est collaborateur scientifique à l'Office fédéral de la culture. Ses domaines d'activité sont la Convention de l'UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et la participation culturelle.

- Stefan Koslowski ha conseguito un dottorato in scienze teatrali, insegnato in varie università e scuole universitarie, lavorato come giornalista culturale, diretto progetti culturali e di politica culturale. Dal 2012 è collaboratore scientifico all'Ufficio federale della cultura dove si occupa della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e della partecipazione culturale.

Karin Kraus

- Karin Kraus ist Studienleiterin und Dozentin des CAS Kulturelle Bildung an der Hochschule der Künste Bern mit diversen Lehraufträgen im In- und Ausland. Sie hat die Fokuspublikation «Ästhetische Bildung und Kulturelle Teilhabe – von Anfang an!» verfasst und verantwortet die nationale Initiative «Lapurla – Kinder folgen ihrer Neugier» in Co-Leitung mit der Abteilung Soziales des Migros-Kulturprozent (Jessica Schnelle).
- Karin Kraus est responsable du CAS Éducation culturelle à la Haute école des arts de Berne où elle enseigne. Elle donne également des cours en d'autres endroits de Suisse et à l'étranger. Elle est l'autrice de la Brochure thématique «Ästhetische Bildung und Kulturelle Teilhabe – von Anfang an!», et est responsable de l'initiative nationale «Lapurla – Les enfants explorent», en collaboration avec le service des affaires sociales du Pour-cent culturel Migros (Jessica Schnelle).
- Karin Kraus coordina il programma di studi in formazione culturale (CAS) della Scuola universitaria d'arte di Berna, dove è anche docente incaricata, e insegna in numerose istituzioni svizzere ed estere. Autrice della pubblicazione «Ästhetische Bildung und Kulturelle Teilhabe – von Anfang an!», si occupa dell'iniziativa nazionale «Lapurla – I bambini rincorrono la loro curiosità» in collaborazione con il settore attività sociali del Per cento culturale Migros (Jessica Schnelle).

Annatina Kull

- Annatina Kull schloss die Studiengänge Master of Arts in Musik und Musikpädagogik an der Hochschule Luzern ab und absolvierte ein CAS in Musikforschung. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kompetenzzentrum Forschung Musikpädagogik an der Hochschule Luzern und schreibt ihre Dissertation über den Einfluss von Sozialisationsinstanzen auf die Entwicklung musikalischen Talents im Rahmen einer vergleichenden Untersuchung von Biografien Musikstudierender in China und der Schweiz. Zudem ist sie als Klarinetistin und Klarinettenlehrerin tätig.

- Annatina Kull a obtenu ses Master of Arts en musique et en pédagogie musicale à la Haute école de Lucerne où elle a aussi achevé un CAS en recherche musicale. Elle travaille comme collaboratrice scientifique pour le centre de compétences Recherche en pédagogie musicale à la Haute école de Lucerne et consacre son doctorat à l'influence des instances de socialisation sur le développement des talents musicaux dans le cadre d'une étude comparative des biographies d'étudiants en musique en Chine et en Suisse. Elle est également clarinettiste et professeure de clarinette.
- Annatina Kull ha conseguito un master in musica e uno in pedagogia musicale alla Scuola universitaria di musica di Lucerna (HSLU), dove ha ottenuto anche un CAS in ricerca musicale. Lavora come collaboratrice scientifica presso il centro di competenza per la ricerca in pedagogia musicale della scuola universitaria di Lucerna e sta redigendo una tesi di dottorato dedicata all'influsso della socializzazione istituzionale sullo sviluppo del talento musicale in Cina e in Svizzera nella quale confronta biografie di studenti e studentesse di musica nei due Paesi. È inoltre clarinettista e insegnante di clarinetto.

Siglinde Lang

- Siglinde Lang ist mit ihrem Büro für künstlerisch wissenschaftliche Praxis (www.buero-kwp.net) als freie Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin und Dozentin tätig. Ihr Arbeits- und Forschungsschwerpunkt liegt auf einer partizipativen und dezentralen Kulturarbeit im Kontext zeitgenössischer Kunst.
- Siglinde Lang est une spécialiste des sciences de la culture, une curatrice et une enseignante indépendante et gère son bureau de pratique scientifique dans le domaine culturel (www.buero-kwp.net). Ses activités et ses recherches se concentrent sur le travail culturel participatif et décentralisé dans le contexte de l'art contemporain.
- Siglinde Lang è docente e curatrice. Con la sua agenzia Büro für künstlerisch wissenschaftliche Praxis (www.buero-kwp.net) è attiva nell'ambito delle scienze culturali come ricercatrice indipendente. Si occupa in particolare del lavoro culturale partecipativo e decentrato nel contesto dell'arte contemporanea.

Lutz Liffers

- Lutz Liffers ist Vorstandsmitglied der Einrichtung «Kultur Vor Ort e.V.» in Bremen-Gröpelingen, die sich in den vergangenen Jahren intensiv mit den Folgen der Superdiversity für die kulturelle Bildung auseinandergesetzt hat. Liffers arbeitete im Bremer Team für die Bewerbung zur Europäischen Kulturhaupt-

stadt mit, hat im Rahmen des bundesdeutschen Programms «Lernen vor Ort» den Aufbau einer lokalen Bildungslandschaft in Bremen begleitet und arbeitet seit 2017 als Projekt- und Organisationsentwickler für die Freie Hansestadt Bremen.

- Lutz Liffers est membre du comité de la plateforme «Kultur Vor Ort e.V.» dans le quartier de Gröpelingen à Brême, une initiative qui s’est confrontée ces dernières années aux conséquences de la super-diversité pour la formation culturelle. Il a travaillé dans l’équipe de la candidature de Brême au titre de Capitale européenne de la culture, a accompagné la mise en place d’une structure locale de formation pour Brême dans le cadre du programme fédéral «Lernen vor Ort» et travaille depuis 2017 comme développeur de projets et d’organisations pour le Land de Brême.
- Lutz Liffers è membro del comitato di «Kultur Vor Ort e.V.», ente con sede a Bremen-Gröpelingen, che negli ultimi anni si è occupato assiduamente delle ripercussioni della super-diversity sulla formazione culturale. Ha collaborato alla preparazione della candidatura di Brema a città europea della cultura e seguito da vicino lo sviluppo del paesaggio educativo della città nell’ambito del programma nazionale «Lernen vor Ort». Dal 2017 è responsabile dello sviluppo di progetti e organizzazioni per la Libera città anseatica di Brema.

Rachel Mader

- Rachel Mader ist Kunsthistorikerin. Sie leitet seit September 2012 den Forschungsschwerpunkt «Kunst, Design & Öffentlichkeit» an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Sie forscht und publiziert zu Kunst und Politik, Ambivalenz in der Kunst, künstlerische Selbstorganisation, Kulturpolitik, künstlerische Forschung und Funktionsweise des Kunstbetriebes.
- Rachel Mader est historienne de l’art. Depuis septembre 2012, elle dirige le pôle de recherche «Art, Design et Sphère publique» à la Haute École de Lucerne – Design & Art. Elle mène des recherches et réalise des publications sur les thèmes de l’art et de la politique, de l’ambivalence dans l’art, de l’auto-organisation artistique, de la politique culturelle, de la recherche artistique et des modes de fonctionnement des institutions artistiques.
- Rachel Mader è studiosa dell’arte. Dal settembre 2012 è responsabile del programma di ricerca Arte, design e sfera pubblica presso la Scuola universitaria professionale di Lucerna – Design e Arte. Svolge ricerche e cura pubblicazioni sul tema dell’arte e della politica, sull’ambivalenza nell’arte, sull’auto-

organizzazione artistica, sulle politiche culturali, sulla ricerca artistica e sul funzionamento delle aziende artistiche.

Birgit Mandel

- Birgit Mandel ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement an der Universität Hildesheim und leitet den Masterstudiengang Kulturvermittlung. Sie verantwortet Forschungsprojekte in den Bereichen Kulturbesuchsforschung, Audience Development, Kulturvermittlung, Kulturmanagement, Cultural Entrepreneurship und Kulturpolitik. Sie ist Vize-Präsidentin der Kulturpolitischen Gesellschaft, Gründungsmitglied des Fachverbands für Kulturmanagement in Forschung und Lehre, Kuratoriumsmitglied der Commerzbank-Stiftung und Aufsichtsratsmitglied der Kulturprojekte Berlin.
- Birgit Mandel est professeure de médiation et de gestion culturelles à l'université d'Hildesheim où elle est responsable de la filière d'études master en médiation culturelle. Elle dirige des projets de recherche sur le public des événements culturels, le développement de l'audience, la médiation, la gestion et la politique culturelles ainsi que l'entreprenariat culturel. Elle est vice-présidente de la Kulturpolitischen Gesellschaft à Bonn, membre fondatrice du Fachverband für Kulturmanagement in Forschung und Lehre, membre curatrice du conseil de la Fondation de la Commerzbank et membre du conseil des Kulturprojekte Berlin.
- Birgit Mandel è professoressa di mediazione e gestione culturale all'Università di Hildesheim, dove dirige il master in mediazione culturale. Guida vari progetti di ricerca sul pubblico di manifestazioni culturali, l'audience development, la mediazione e gestione della cultura, l'imprenditoria culturale e la politica culturale. È vicepresidente della Kulturpolitische Gesellschaft, membro fondatore del Fachverband für Kulturmanagement, membro del consiglio d'amministrazione della Fondazione Commerzbank e membro del consiglio di vigilanza di Kulturprojekte Berlin.

Inés Mateos

- Inés Mateos ist Expertin, Dozentin und Moderatorin zu gesellschaftlichen Fragen rund um Bildung und Diversität. Sie berät Organisationen bei der Einführung von Diversity Management, schult Belegschaften in transkultureller Kompetenz und leitet Projekte zu Vielfalt und Gleichstellung. Sie ist Mitglied der Eidgenössischen Migrationskommission und Gründungsmitglied vom Institut Neue Schweiz (INES). Der Transfer zwischen Theorie, Praxis und Gesellschaft

ist ihr wichtig. Aus von Vielfalt geprägten Verbindungen Neues entstehen zu lassen prägt ihren Arbeitsalltag (www.inesmateos.ch).

- Inés Mateos est experte, enseignante et animatrice pour les questions sociales liées à la formation et la diversité. Elle conseille des organisations pour la mise en œuvre de la gestion de la diversité (Diversity Management), assure la formation du personnel sur les sujets transculturels et dirige des projets liés à la diversité et l'égalité. Elle est membre de la Commission fédérale des migrations et membre fondateur de l'Institut Nouvelle Suisse (INES). Elle accorde une importance particulière aux transferts entre la théorie, la pratique et la société. Son activité quotidienne est dominée par la volonté de créer du neuf à partir d'un réseau marqué sur la diversité (www.inesmateos.ch).
- Inés Mateos è docente, moderatrice ed esperta in temi sociali dell'istruzione e della diversità. Funge da consulente di organizzazioni che introducono la gestione della diversità, forma il personale nelle competenze transculturali e dirige progetti che riguardano la diversità e le pari opportunità. È membro della Commissione federale della migrazione e membro fondatore dell'Istituto Nuova Svizzera (INES). Secondo lei il nesso tra teoria, pratica e società è molto importante. Il suo lavoro quotidiano è improntato al far nascere qualcosa di nuovo da connessioni caratterizzate dalla diversità (www.inesmateos.ch).

Nina Mekacher

- Nina Mekacher promoviert an der Universität Bern in Archäologie und Geschichte und ist seit 2012 stellvertretende Leiterin der Sektion Heimatschutz und Denkmalpflege im Bundesamt für Kultur, wo sie strategische und konzeptionelle Instrumente zur Kulturerbeerhaltung und zur Baukultur in der Schweiz erarbeitet. Seit 2015 lehrt sie Denkmalpflege an der Universität Bern.
- Nina Mekacher est titulaire d'un doctorat en archéologie et en histoire de l'Université de Berne. Elle est depuis 2012 responsable suppléante de la Section patrimoine culturel et monuments historiques de l'Office fédéral de la culture où elle développe des instruments stratégiques et des outils théoriques sur la culture du bâti et pour la préservation du patrimoine culturel en Suisse. Elle enseigne depuis 2015 à l'Université de Berne dans le domaine de la conservation des monuments.
- Nina Mekacher ha conseguito un dottorato in archeologia e storia all'Università di Berna. Dal 2012 è responsabile supplente della sezione Patrimonio culturale e monumenti storici dell'Ufficio federale della cultura, dove elabora strumenti strategici e concettuali per la conservazione del patrimonio culturale e la cultura-

ra della costruzione in Svizzera. Dal 2015 è docente incaricata all'Università di Berna nell'ambito del master in conservazione del patrimonio culturale.

Mathieu Menghini

- Mathieu Menghini, ehemaliger Theaterdirektor (in Neuenburg, Genf und im Wallis), ist heute Professor für Kulturgeschichte und -praxis an der HES-SO Fachhochschule Westschweiz. Er ist ausserdem verantwortlich für das Konzept von «La Marmite», Dramaturg von «La Colline» in Paris, Kolumnist bei der Zeitung «Le Courier» und Experte im Bereich der öffentlichen Kulturpolitik.
- Mathieu Menghini, anciennement directeur de théâtre (à Neuchâtel, Genève et en Valais), officie en qualité d'historien et praticien de l'action culturelle à la HES-SO Haute École spécialisée de Suisse occidentale. Il est par ailleurs concepteur de «La Marmite», conseiller dramaturgique de «La Colline» à Paris, chroniqueur pour «Le Courier» et expert dans le domaine des politiques publiques de la culture.
- Mathieu Menghini, storico e specialista di attività culturali, ha diretto vari teatri a Neuchâtel, Ginevra e nel Vallese. Oggi insegna alla HES-SO Scuola universitaria specializzata della Svizzera occidentale. Creatore di La Marmite, è consulente drammaturgico di La Colline a Parigi, cronista di Le Courier ed esperto delle politiche culturali dei poteri pubblici.

Patrice Meyer-Bisch

- Patrice Meyer-Bisch, Dr. habil. in politischer Philosophie, ist Präsident des Observatoriums der kulturellen Vielfalt und der kulturellen Rechte sowie Koordinator des UNESCO-Lehrstuhls für Menschenrechte und Demokratie an der Universität Freiburg (Schweiz), wo er am Interdisziplinären Institut für Ethik und Menschenrechte (IIEDH) ausserdem die Tätigkeit der «Groupe de Fribourg» für die kulturellen Rechte angeregt hat. p.meyerbisch@droitsculturels.org, www.droitsculturels.org.
- Patrice Meyer-Bisch, Dr. hab. en philosophie politique, Président de l'Observatoire de la diversité et des droits culturels et coordonnateur de la Chaire UNESCO pour les droits de l'homme et la démocratie à l'Université de Fribourg. A été à l'initiative des travaux du «Groupe de Fribourg» sur les droits culturels, au sein de l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme de la même université. p.meyerbisch@droitsculturels.org, www.droitsculturels.org.
- Patrice Meyer-Bisch, dr. hab. in filosofia politica, è presidente dell'Osservatorio della diversità e dei diritti culturali e coordinatore della cattedra UNESCO per

i diritti umani e la democrazia dell'Università di Friburgo. È stato promotore dei lavori del Gruppo di Friburgo che si occupa dei diritti culturali all'interno dell'Istituto interdisciplinare di etica e dei diritti umani della stessa università. p.meyerbisch@droitsculturels.org, www.droitsculturels.org.

Élodie Morand

- Élodie Morand ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sekretariat der Eidgenössischen Migrationskommission. Seit 2013 ist sie dort zuständig für das Programm «Citoyenneté – Mitreden, Mitgestalten, Mitentscheiden».
- Élodie Morand est collaboratrice scientifique au sein du Secrétariat de la Commission fédérale des migrations. Depuis 2013, elle y est responsable du Programme «Citoyenneté – échanger, créer, décider».
- Élodie Morand è collaboratrice scientifica alla segreteria della Commissione federale delle migrazioni, del cui programma «Citoyenneté – concertarsi, creare, decidere» è responsabile dal 2013.

Isabelle Moroni

- Isabelle Moroni ist assoziierte Professorin an der Hochschule für Soziale Arbeit Wallis (HES-SO Valais-Wallis). Sie forscht und lehrt zu Kulturpolitik, Berufslaufbahnen im künstlerischen Bereich und partizipativer Demokratie. Sie ist mit Gaëlle Bianco Co-Autorin einer Publikation zur kulturellen Teilhabe, die in den Heften der Kulturbeobachtungsstelle Wallis erschienen ist.
- Isabelle Moroni, professeure associée à la Haute École en Travail Social du Valais (HES-SO Valais-Wallis), mène des activités de recherche et d'enseignement portant sur les politiques culturelles, les parcours professionnels artistiques et la démocratie participative. Elle est co-auteure, avec Gaëlle Bianco, d'une publication sur la participation culturelle, parue dans les cahiers de l'Observatoire de la Culture-Valais.
- Isabelle Moroni, professoressa associata all'Alta scuola di lavoro sociale del Vallese (HES-SO Valais-Wallis), svolge attività di ricerca e d'insegnamento incentrate sulle politiche culturali, i percorsi professionali artistici e la democrazia partecipativa. È coautrice, insieme a Gaëlle Bianco, di una pubblicazione sulla partecipazione culturale curata dall'Observatoire de la Culture-Valais.

Katrin Rieder

- Katrin Rieder ist Historikerin und NPO-Managerin. 2001–2009 arbeitete sie bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und leitete das Programm «echos –

Volkskultur für morgen». 2012–2015 war sie Direktorin des Schweizerischen Freilichtmuseums Ballenberg. Als freiberufliche Kulturvermittlerin leitet und begleitet sie heute Projekte zur Vermittlung von immateriellem Kulturerbe und zur Stärkung der kulturellen Teilhabe (www.kultur-projekte.ch).

- Katrin Rieder, historienne, manageuse OSBL. De 2001 à 2009, elle a travaillé à la Fondation culturelle suisse Pro Helvetia où elle a dirigé le programme «echos – culture populaire pour demain» et elle a géré le Musée suisse en plein air Ballenberg de 2012 à 2015. En tant que médiatrice culturelle indépendante, elle dirige et accompagne des projets pour la médiation du patrimoine culturel immatériel et pour le renforcement de la participation culturelle (www.kultur-projekte.ch).
- Katrin Rieder è storica e manager nel settore no profit. Dal 2001 al 2009 ha lavorato per la Fondazione svizzera per la cultura Pro Helvetia e ha gestito il programma «echos – Volkskultur für morgen». Dal 2012 al 2015 è stata direttrice del Museo svizzero all'aperto Ballenberg. In qualità di mediatrice culturale indipendente si occupa di progetti legati alla mediazione del patrimonio culturale immateriale e al rafforzamento della partecipazione culturale (www.kultur-projekte.ch).

Carena Schlewitt

- Carena Schlewitt studierte Theaterwissenschaft an der Humboldt Universität Berlin. Sie arbeitete an der Akademie der Künste der DDR und wirkte als Dramaturgin und Kuratorin an verschiedenen freien Produktionshäusern und bei internationalen Festivals. Von 2008 bis 2018 war sie Direktorin der Kaserne Basel und von 2012 bis 2016 künstlerische Leiterin des Theaterfestival Basel. Von 2012 bis 2017 war sie Mitglied der Fachkommission bei Pro Helvetia. Seit September 2018 ist Carena Schlewitt Intendantin von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden.
- Carena Schlewitt a étudié les arts de la scène à l'Université Humboldt de Berlin. Elle a travaillé à l'Académie des beaux-arts de la RDA et comme metteuse en scène et curatrice dans différentes institutions indépendantes et divers festivals. Elle a été directrice de la Kaserne Basel de 2008 à 2018, directrice artistique du Festival de théâtre de Bâle de 2012 à 2016 et elle a été membre de la commission d'experts de Pro Helvetia de 2012 à 2017. Depuis septembre 2018, Carena Schlewitt est directrice artistique de HELLERAU – Centre européen des Arts à Dresde.

- Carena Schlewitt ha studiato scienze del teatro all'Università Humboldt di Berlino. Ha lavorato all'Akademie der Künste della RDT e come drammaturga e curatrice per diverse case di produzione indipendenti e per festival internazionali. Per dieci anni (2008–2018) ha diretto la Kaserne di Basilea e dal 2012 al 2016 è stata direttrice artistica del Theater Festival Basel. Dal 2012 al 2017 è stata membro della commissione scientifica di Pro Helvetia. Dal settembre 2018 Carena Schlewitt è direttrice di Hellerau – Centro Europeo per l'arte di Dresda.

Sarah Studer

- Sarah Studer arbeitete nach ihrem Studium der Geisteswissenschaften für verschiedene Institutionen der Vermittlung im Filmbereich (FIFF, e-media, Vision du Réel). Seit 2016 ist sie beim Verein Roadmovie für die Romandie zuständig. Als mobiles Kino organisiert Roadmovie in Zusammenarbeit mit lokalen Partnern Vorführungen von Schweizer Filmen in Gemeinden ohne Kinosaal.
- Sarah Studer, après des études en Lettres, a collaboré avec différentes institutions actives dans la médiation au cinéma (FIFF, e-media, Visions du Réel). Depuis 2016, elle est la responsable romande de l'association Roadmovie, un cinéma itinérant qui organise en collaboration avec des partenaires locaux des projections de films suisses dans les villages dépourvus de salle de cinéma.
- Sarah Studer, laureata in lettere, ha collaborato con diverse istituzioni attive nella mediazione cinematografica (FIFF, e-media, Visions du Réel). Dal 2016 lavora per Roadmovie, un'associazione che organizza tra l'altro un cinema itinerante con proiezioni di film svizzeri in cittadine che non dispongono di un cinema, di cui è responsabile dell'area francofona.

Mark Terkessidis

- Mark Terkessidis ist freier Autor und arbeitet zu den Themen (Populär-)Kultur, Migration, Rassismus und gesellschaftlicher Wandel. Studium der Psychologie in Köln, Promotion in Pädagogik in Mainz. Redakteur der Zeitschrift «Spex», Moderator für WDR Funkhaus Europa, Fellow am Piet Zwart Instituut der Willem de Kooning Akademie Rotterdam, Lehraufträge in Köln und St. Gallen. Zahlreiche Beiträge in «tageszeitung», «Die Zeit», «Süddeutsche Zeitung», «Freitag», «Literaturen», «Texte zur Kunst» usw. sowie für den «Westdeutschen Rundfunk» und «DeutschlandFunk». Mit Jochen Kühling Projektleiter von «Heimatlieder aus Deutschland»: <http://heimatliederausdeutschland.de/home.html>. Buchveröffentlichungen: «Interkultur» (2010, edition suhrkamp), «Kolla-

boration» (2015, edition suhrkamp), «Nach der Flucht. Neue Vorschläge für die Einwanderungsgesellschaft» (2017, Reclam).

- Mark Terkessidis, auteur indépendant, écrit sur la culture (populaire), les migrations, le racisme et les mutations sociales. Il a étudié la psychologie à Cologne et a fait un doctorat en pédagogie à Mainz. Il a été rédacteur pour le magazine Spex, animateur pour la radio de la WDR «Funkhaus Europa» et fellow au Piet Zwart Instituut de l'Académie Willem de Kooning de Rotterdam. Chargé de cours à Cologne et à Saint-Gall. Nombreuses contributions dans la presse (tageszeitung, Die Zeit, Süddeutsche Zeitung, Freitag, Literaturen, Texte zur Kunst, etc.) ainsi que pour Westdeutscher Rundfunk et DeutschlandFunk. Il dirige avec Jochen Kühling le projet «Heimatlieder aus Deutschland» (chants populaires allemands): <http://heimatliederausdeutschland.de/home.html>. Publications: «Interkultur» (2010, edition suhrkamp), «Kollaboration» (2015, edition suhrkamp), «Nach der Flucht. Neue Vorschläge für die Einwanderungsgesellschaft» (2017, Reclam).
- Mark Terkessidis è un autore che si interessa in particolare di cultura (popolare), migrazione, razzismo e dei cambiamenti in atto nella società. Dopo gli studi di psicologia a Colonia ha conseguito il dottorato in pedagogia a Magonza. È stato redattore della rivista «Spex», moderatore della trasmissione dell'emittente WDR «Funkhaus Europa» e membro del Piet Zwart Instituut della Willem de Kooning Akademie Rotterdam. È docente incaricato a Colonia e San Gallo. Terkessidis redige articoli per «tageszeitung», «Die Zeit», «Süddeutsche Zeitung», «Freitag», «Literaturen», «Texte zur Kunst» e per le emittenti radiofoniche «Westdeutscher Rundfunk» e «DeutschlandFunk». Insieme a Jochen Kühling dirige il progetto «Heimatlieder aus Deutschland»: <http://heimatliederausdeutschland.de/home.html>. Ha pubblicato tra l'altro i libri «Interkultur» (2010, edition suhrkamp), «Kollaboration» (2015, edition suhrkamp), «Nach der Flucht. Neue Vorschläge für die Einwanderungsgesellschaft» (2017, Reclam).

Sonja Thiel

- Sonja Thiel studierte Philosophie und Geschichte in Leipzig und Berlin. Sie ist wissenschaftliche Koordinatorin bei «museOn | weiterbildung & netzwerk» an der Universität Freiburg im Breisgau. Als Kuratorin und Projektmanagerin hat sie am Historischen Museum Frankfurt und in den Städtischen Museen Freiburg sowie dem Museum Weissenfels verschiedene partizipativ angelegte Ausstellungs- und Sammlungsprojekte konzipiert und umgesetzt.

- Sonja Thiel a étudié la philosophie et l'histoire à Leipzig et à Berlin. Elle est coordinatrice scientifique auprès de «museOn | weiterbildung & netzwerk» à l'Université de Fribourg-en-Brigau. En tant que curatrice et gestionnaire de projets, elle a conçu et réalisé différents projets participatifs dans les domaines de la collection et de l'exposition pour le Musée historique de Francfort ainsi que pour les musées communaux de Fribourg et de Weissenfels.
- Sonja Thiel ha studiato filosofia e storia a Lipsia e Berlino. È coordinatrice scientifica di «museOn | weiterbildung & netzwerk» all'Università di Friburgo in Brigovia. In qualità di curatrice e responsabile di progetto ha concepito e realizzato mostre e progetti collezionistici per il Museo di storia di Francoforte e i musei comunali di Friburgo e Weissenfels.

Nathalie Unternährer

- Nathalie Unternährer studierte Geschichte, Volkskunde und Islamwissenschaft an den Universitäten Basel und Rouen. Sie schloss ein MAS Betriebswirtschaftliches Management von Nonprofit-Organisationen ab. Sie arbeitete als Ausstellungskuratorin u. a. im Stapferhaus und im Schweizerischen Nationalmuseum. Seit vier Jahren leitet sie die Abteilung Kultur der Christoph Merian Stiftung in Basel. Sie ist Co-Leiterin des Arbeitskreises Kunst und Kultur von Swissfoundations.
- Nathalie Unternährer a étudié l'histoire, l'anthropologie culturelle et la science islamique aux universités de Bâle et de Rouen. Elle a achevé un MAS en gestion et management dans les organismes sans but lucratif. Elle a travaillé comme curatrice d'exposition, en particulier à la Stapferhaus et au Musée national suisse, et elle dirige depuis quatre ans le département Culture de la Fondation Christoph Merian à Bâle. Elle est co-directrice du cercle de travail Art et culture de Swissfoundations.
- Nathalie Unternährer ha studiato storia, etnologia e islamistica a Basilea e Rouen. Ha conseguito poi un master postdiploma in gestione aziendale di organizzazioni no profit. In qualità di curatrice ha realizzato mostre, tra l'altro per la Stapferhaus di Lenzburg e il Museo nazionale svizzero di Zurigo. Da quattro anni dirige la sezione cultura della fondazione Christoph Merian di Basilea. È corresponsabile del circolo di lavoro arte e cultura di SwissFoundations.

David Vitali

- David Vitali studierte klassische Philologie und vergleichende indogermanische Sprachwissenschaft an den Universitäten Zürich und Oxford. Er arbeitet seit 2005 beim Bundesamt für Kultur, zunächst für die Fachstelle internationaler Kulturgütertransfer, dann als Verantwortlicher für internationale Angelegenheiten. Seit 2012 leitet er die Sektion Kultur und Gesellschaft, die unter anderem für den Förderbereich der kulturellen Teilhabe zuständig ist.
- David Vitali a étudié la philologie classique et la linguistique comparée indo-européenne aux universités de Zurich et d'Oxford. Il a rejoint l'Office fédéral de la culture en 2005, d'abord au service spécialisé Transfert international des biens culturels puis comme responsable des affaires internationales. Il dirige depuis 2012 la section Culture et société, qui est en particulier chargée de la promotion de la participation culturelle.
- David Vitali ha studiato filologia classica e linguistica comparata indoeuropea alle università di Zurigo e Oxford. Dal 2005 lavora all'Ufficio federale della cultura, prima al Servizio specializzato Trasferimento internazionale dei beni culturali e poi come responsabile degli affari internazionali. Dal 2012 dirige la sezione Cultura e società, addetta tra l'altro alla promozione della partecipazione culturale.

Barbara Balba Weber

- Barbara Balba Weber ist Expertin in künstlerischer Musikvermittlung und verfügt als ausgebildete Solistin mit jahrelanger Bühnenerfahrung über ein profundes Wissen als Musikerin und umfangreiche Kenntnisse zu Zielgruppen-Spezifika und Akteuren klassischer und Neuer Musik. Sie ist Professorin für Musikvermittlung an der Hochschule der Künste Bern und Autorin des Grundlagenbuchs «Entfesselte Klassik».
- Barbara Balba Weber est une experte de la médiation musicale. Soliste de formation avec une longue expérience de la scène et de la musique, elle connaît les particularités des groupes cibles et les acteurs de la musique classique et nouvelle. Elle est professeure de médiation musicale à la Haute école des arts de Berne et a publié le traité «Entfesselte Klassik».
- Barbara Balba Weber, esperta di mediazione musicale, è solista di formazione. Anni di esperienza sul palcoscenico le hanno permesso di accumulare conoscenze sulle caratteristiche dei destinatari e dei protagonisti della musica, sia classica che moderna. Insegna mediazione musicale alla Scuola universitaria delle arti di Berna ed è autrice del manuale «Entfesselte Klassik».

Gerda Wurzenberger

- Gerda Wurzenberger ist Kulturwissenschaftlerin und Kulturmanagerin in Zürich. Langjährige Tätigkeiten als Kulturjournalistin und Verlagslektorin. Als Mitinhaberin von Die Provinz GmbH – Gemeinnützige Gesellschaft für Kulturprojekte seit 2007 Co-Leitung des Projekts Schulhausroman (www.schulhausroman.ch) und seit 2015 Co-Leitung des Jungen Literaturlabors JULL, Zürich (www.jull.ch).
- Gerda Wurzenberger, spécialiste en sciences et en gestion de la culture à Zurich, a travaillé de nombreuses années comme journaliste culturelle et éditrice. En tant que copropriétaire de «Die Provinz GmbH – Gemeinnützige Gesellschaft für Kulturprojekte», elle est co-responsable du projet Roman d'école (www.romandecole.ch) depuis 2007 et du laboratoire de littérature pour les jeunes JULL de Zurich (www.jull.ch) depuis 2015.
- Gerda Wurzenberger è ricercatrice e manager culturale. A lungo attiva come lettrice editoriale e giornalista nel settore culturale, è contitolare della società Die Provinz GmbH – Gemeinnützige Gesellschaft für Kulturprojekte e corrispondente dei progetti «Romanzo a scuola» (www.romanzoascuola.ch), dal 2007 e Junges Literaturlabor JULL (www.jull.ch) dal 2015.

Gesa Ziemer

- Gesa Ziemer ist Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis und Vizepräsidentin Forschung an der HafenCity Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Urbane Öffentlichkeiten und Praktiken von Teilhabe, kollektive Arbeitsformen und künstlerische Forschung. Sie leitet zudem das City Science Lab, eine Kooperation mit dem MIT Media Lab in Cambridge, das über die Zukunft der Städte (mit Schwerpunkt Digitalisierung) forscht. Sie ist Mitglied im Akkreditierungsausschuss des Wissenschaftsrates Deutschland.
- Gesa Ziemer est professeure de théorie et de pratique culturelles à l'Université HafenCity Hambourg où elle est également vice-présidente du secteur de la recherche. Ses études se concentrent sur les publics urbains, les pratiques de participation, les formes de travail collectives et la recherche artistique. Elle dirige en outre le City Science Lab, une collaboration avec le MIT Media Lab de Cambridge pour la recherche sur l'avenir des villes avec un accent sur la numérisation. Elle est membre du conseil d'accréditation du Conseil scientifique allemand.
- Gesa Ziemer è professoressa di teoria e pratica culturale e vicepresidente della ricerca all'Università di Amburgo HafenCity. I suoi settori di ricerca sono

i pubblici urbani e le pratiche della partecipazione, le forme di lavoro collettive e la ricerca artistica. Dirige inoltre il City Science Lab, una cooperazione con il MIT Media Lab di Cambridge, che svolge ricerca sul futuro delle città, con accento sulla digitalizzazione. È membro del comitato di accredito del Consiglio delle scienze tedesco.

Anhang

Annexe

Allegato

Kulturelle Teilhabe

Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs

Oktober 2015

1 Kulturpolitische Ausgangslage

Verschiedene Entwicklungen wie Globalisierung, Digitalisierung, demografischer Wandel oder Individualisierung wirken sich auf das kulturelle Leben sowie auf die Kulturpolitik und -förderung auch in der Schweiz aus. Diese im Folgenden nur angedeuteten Zusammenhänge sind vielfach beschrieben und diskutiert worden.

In den letzten Jahrzehnten hat sich das Kulturangebot deutlich erweitert. Gleichzeitig haben sich die kulturellen Ausdrucksformen, ihre Finanzierungsweisen, ihre Organisations- und Verbreitungsformen und auch ihre Rezeptionsweisen diversifiziert. Dieses Kulturangebot muss sich in einem ebenfalls gewachsenen Freizeitangebot behaupten und von einem Publikum angenommen werden, das sich durch veränderte, oft erlebnisorientierte Erwartungen an Kultur auszeichnet. Zudem ist die Nutzung von Kulturangeboten stark von Herkunft, Bildung und Einkommen abhängig. Als Teil einer umfassenden Gesellschaftspolitik müssen Kulturpolitik und öffentliche Kulturförderung jedoch die gesamte Bevölkerung und ihr Miteinander im Auge haben.

Vor diesem Hintergrund setzt die Kulturbotschaft des Bundes für die Jahre 2016–2020 einen besonderen Schwerpunkt auf kulturelle Teilhabe. Die Handlungssachse kulturelle Teilhabe korrespondiert mit den Entwicklungen im Schweizer Kulturrecht (Kulturförderungsgesetz; neuer Artikel 67a der Bundesverfassung; Ratifikation der UNESCO-Konventionen über die Bewahrung und Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen bzw. zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes) sowie mit aktuellen kulturpolitischen Akzentsetzungen unserer Nachbarländer und verschiedener internationaler Organisationen.

Städte, Kantone und Bund haben sich im Rahmen des Nationalen Kulturdialogs die Aufgabe gestellt, bestehende Massnahmen in diesem Bereich (inkl. Laien- und Volkskultur, lebendige Traditionen) zu dokumentieren sowie Ansätze einer Strategie zur Stärkung der kulturellen Teilhabe zu entwickeln.

2 Was bedeutet kulturelle Teilhabe?

Teilhabe ist in der Schweiz und international ein etablierter politischer Begriff. Die Teilhabe der Bevölkerung am demokratischen Gemeinwesen hat verschiedene Dimensionen: Politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Teilhabe zielen auf die Beteiligung, Mitwirkung und Mitverantwortung der Bevölkerung am öffentlichen Leben. Diese vier Dimensionen der Teilhabe am Gemeinwesen ergänzen sich, verstärken einander und tragen zur gesellschaftlichen Inklusion und Kohäsion bei.

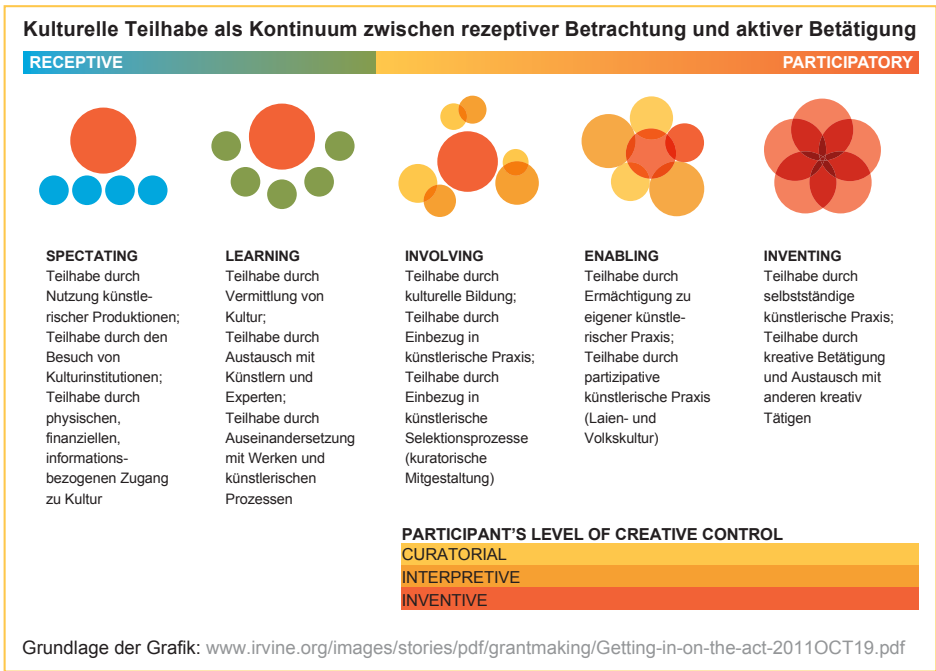
politische Teilhabe	wirtschaftliche Teilhabe
soziale Teilhabe	kulturelle Teilhabe

Politische, wirtschaftliche, soziale oder kulturelle Teilhabe beschreiben die Ziele eines vielschichtigen, verzahnten, dynamischen und deswegen nicht abschliessbaren Prozesses. Wie politische, wirtschaftliche oder soziale Teilhabe lässt sich auch kulturelle Teilhabe weder mit einer einzigen Massnahme erreichen noch in einer einzigen Kennziffer erfassen oder ablesen. Die Bemühungen die politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Teilhabe zu stärken zielen darauf, die Chancen der Teilhabe im

entsprechenden Bereich zu erhöhen und zu diversifizieren. Dies geschieht beispielsweise durch den Abbau von Hürden und durch zielgruppenspezifische Aktivierung der Teilhabe.

Kulturelle Teilhabe / participation culturelle / cultural participation sind in der europäischen und internationalen Kulturpolitik etablierte Begriffe und besonders in Deutschland, in Frankreich, in den skandinavischen und Benelux-Ländern sowie auf EU- und UNESCO-Ebene ein wichtiges kulturpolitisches Thema. Das Verständnis von kultureller Teilhabe reicht dabei von einem engen Verständnis, das sich auf den Zugang und das Publikum von Kulturinstitutionen limitiert (z. B. Belgien), über ein stark vermittlungs- und bildungsbasiertes Verständnis (z. B. Deutschland) bis zu einem breiteren Verständnis mit dem Fokus auf eigener kultureller Betätigung (z. B. UNESCO).

Der Begriff *kulturelle Teilhabe* hat in der Schweizer Kulturpolitik Fuss gefasst und wird von privaten und öffentlichen Kulturförderstellen auf allen föderalistischen Ebenen verwendet. Den Ausführungen in der Kulturbotschaft 2016–2020 des Bundesrates liegt ein breites Verständnis kultureller Teilhabe zugrunde als Kontinuum von rezeptiver Betrachtung über interaktiver Beteiligung bis zu aktiver Betätigung. So zielt die Stärkung der kulturellen Teilhabe einerseits auf die Bevölkerung als Kulturpublikum; andererseits fokussiert sie ganz besonders die selbstbestimmte kulturelle Tätigkeit der Menschen.



3 Was bedeutet das kulturpolitische Ziel der Stärkung der kulturellen Teilhabe?

Neben der Förderung des professionellen Kulturschaffens und der Bewahrung des Kulturerbes muss Kulturpolitik als Teil der Gesellschaftspolitik konsequent die gesamte Bevölkerung und ihr Miteinander im Auge haben. Die Kulturförderung soll möglichst verschiedene Bevölkerungsgruppen ansprechen und gewinnen. Unsere Gesellschaft wird grösser, älter, vielfältiger. Die Stärkung kultureller Teilhabe ist eine zentrale Antwort auf diese Herausforderung. Nicht zuletzt aufgrund der dynamischen Kultur- und Kulturförderpraxis ist kulturelle Teilhabe – wie viele andere Begriffe in der (Kultur-)Politik – nicht trennscharf zu definieren.

Funktional kann kulturelle Teilhabe jedoch klar von anderen Begriffen abgesetzt werden: Kulturelle Teilhabe formuliert ein übergeordnetes kulturpolitisches Ziel: Es sollen möglichst viele Menschen – trotz ihrer ungleichen Startchancen bezüglich Bildung, Einkommen und Herkunft – einen Zugang zu Kultur erhalten und die Möglichkeit haben, sich mit Kultur auseinanderzusetzen und Kultur selber auszuüben. Kulturelle Teilhabe akzentuiert also die aktive Seite des Zugangs zur Kultur. Kulturelle Teilhabe fokussiert auf Kulturkompetenz, Mitgestaltung und Mitverantwortung und zielt auf eigene und selbständige kulturelle Tätigkeit möglichst vieler.

Wer am kulturellen Leben teilnimmt, wird sich der eigenen kulturellen Prägungen bewusst, entwickelt eine eigene kulturelle Identität und trägt so zur kulturellen Vielfalt der Schweiz bei. Kulturelle Teilhabe zu stärken bedeutet, die individuelle und kollektive Auseinandersetzung mit Kultur und die aktive Mitgestaltung des kulturellen Lebens anzuregen («cultural empowerment»).

4 Wie soll die kulturelle Teilhabe gestärkt werden?

Die Kulturbotschaft 2016–2020 nennt fünf Massnahmenbereiche, über welche die staatliche Kulturförderung grundsätzlich die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben stärken kann. Die Massnahmen zur Stärkung kultureller Teilhabe sind nicht zwingend neu. Neu ist die ausdrückliche und systematische Ausrichtung bestimmter Massnahmen auf das Ziel der kulturellen Teilhabe von möglichst Vielen.

- Die Förderung des physischen, materiellen und intellektuellen Zugangs zu Kultur, also die Beseitigung technischer, organisatorischer und finanzieller Hindernisse zu Kulturschaffen, Kulturveranstaltungen und Kulturerbe. Angesprochen sind beispielsweise Massnahmen für Menschen mit Behinderungen, die Möglichkeit vergünstigter Eintritte, die Anpassung von Öffnungs- und Aufführungszeiten an Bedürfnisse älterer Menschen oder Arbeitnehmende, umfassende Informationsangebote etc.
- Die Vermittlung von professionellem Kunstschaffen und von Kultur, also Massnahmen, welche Kulturgut, Kunstwerke und künstlerische Darbietungen dem Publikum näher bringen. Man denke beispielsweise an Vermittlungsangebote in Museen, Theatern, Bibliotheken oder Denkmälern.
- Die Aktivierung durch kulturelle Bildung mit dem Ziel, Menschen zu befähigen zur Auseinandersetzung mit Kultur und zur Ausübung von Kultur. Dies können beispielsweise Bildungsangebote sein in den Bereichen Musik, Lesen oder Film.
- Die Förderung der eigenen kulturellen Betätigung der Bevölkerung. Damit sind beispielsweise Fördermassnahmen zugunsten von Veranstaltungen und Organisationen kulturell tätiger Laien – wie Chöre, Orchester oder Theaterformationen – angesprochen.
- Die Stärkung der Kompetenzen im Bereich der neuen Medien. Man denke an Fördermassnahmen zur Nutzung der digitalen Medien zum Schaffen, Verbreiten und Geniessen von Kultur, zur Reflexion oder zur Finanzierung von Kultur.

Die Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs empfiehlt, dass Städte, Kantone und Bund in ihren jeweiligen Wirkungskreisen durch gezielte Massnahmen die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben stärken. Geeignete Formen der Umsetzung sieht die Arbeitsgruppe auf folgenden Ebenen:

- Abbilden der gesellschaftlichen Vielfalt innerhalb der Kulturförderstellen und Kulturkommissionen,
- Verstärkung oder Lancierung eigener Fördervorhaben,
- Regelung entsprechender Leistungen (z.B. Erweiterung von Zugangs- und Beteiligungsmöglichkeiten) in Leistungsvereinbarungen mit Kultureinrichtungen,
- Förderung spezifischer Vorhaben von Dritten.

Städte, Kantone und Bund haben im Rahmen des Nationalen Kulturdialogs vereinbart, sich in den kommenden Jahren vertieft mit der Stärkung der kulturellen Teilhabe zu befassen.

Participation culturelle

Position du groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national

Octobre 2015

1 Considérations de politique culturelle

La mondialisation, la numérisation, le changement démographique ou l'individualisation ont, en Suisse comme ailleurs, des conséquences sur la vie culturelle, la politique culturelle et l'encouragement de la culture. Ces tendances lourdes, qui ne seront qu'incidemment abordées ici, ont été abondamment décrites et discutées.

Ces dernières décennies, l'offre culturelle s'est considérablement élargie. De même, les formes d'expressions culturelles, leurs modes de financement, d'organisation, de diffusion ou encore de réception, se sont beaucoup diversifiés. L'offre culturelle doit donc se positionner sur le marché des loisirs et être adoptée par un public dont les attentes ont changé; un public qui cherche davantage à vivre une « expérience » culturelle. L'accès à la culture dépend toujours autant de l'origine sociale, de la formation et du niveau de revenu. En tant qu'éléments de politique sociale et sociétale au sens large, la politique culturelle et l'encouragement public de la culture doivent prendre en compte toute la population et favoriser la cohésion sociale.

C'est pourquoi le Message culture 2016-2020 accorde une importance particulière à la participation culturelle. L'axe d'action « participation culturelle » s'inscrit d'ailleurs dans la lignée des évolutions récentes de la législation culturelle suisse (loi sur l'encouragement de la culture, nouvel article 67a de la Constitution, ratification des conventions de l'UNESCO pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles et sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel) et correspond aux priorités actuelles que se sont fixées nos voisins européens et diverses organisations internationales en matière de politique culturelle.

Réunis par le Dialogue culturel national, les villes, les cantons et la Confédération se sont donné pour tâche de documenter les mesures de soutien existantes dans ce domaine (y compris concernant la culture populaire, la culture pratiquée par des amateurs et les traditions vivantes) et de développer une stratégie coordonnée pour renforcer la participation culturelle.

2 Qu'entend-on par participation culturelle ?

La participation est une notion politique bien établie tant en Suisse qu'au plan international. La participation de la population à la collectivité démocratique revêt plusieurs dimensions : politique, économique, sociale et culturelle. Dans ces différents domaines, l'encouragement de la participation vise à mobiliser la population pour qu'elle s'associe et s'implique dans la vie publique. Ces quatre dimensions de la participation à la collectivité démocratique se complètent, se renforcent mutuellement et contribuent à l'intégration et à la cohésion sociales.

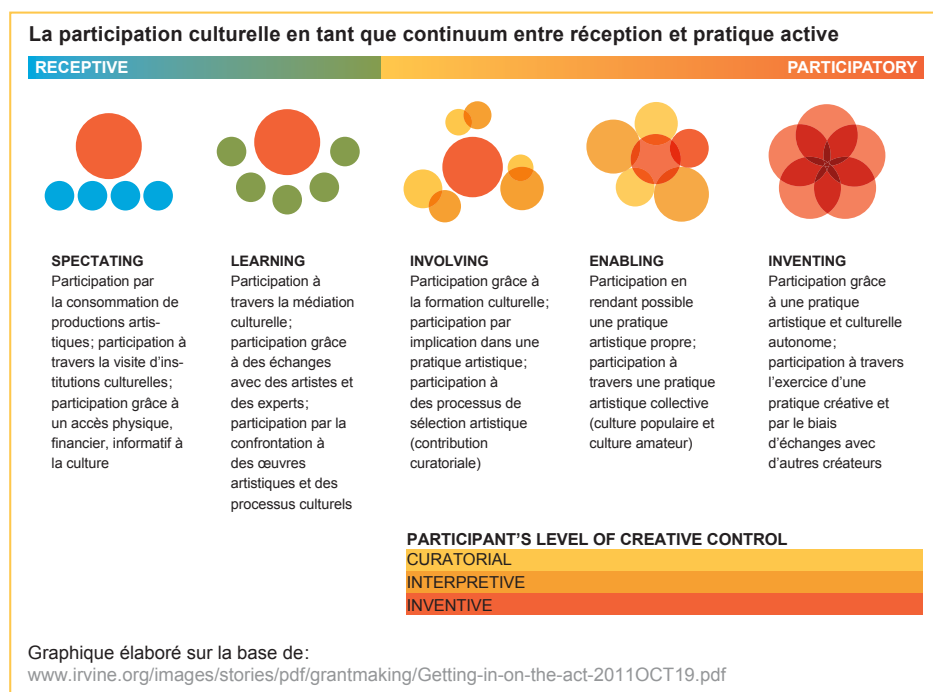
participation politique	participation économique
participation sociale	participation culturelle

Qu'elle soit politique, économique, sociale ou culturelle, la participation s'avère un processus complexe dépendant de multiples facteurs, dynamique et, partant, jamais totalement abouti. A l'instar de la participation politique, économique ou sociale, la participation culturelle n'est pas atteignable par une seule mesure et elle ne se confine pas à un référent unique. Les efforts à entreprendre visent à

accroître et à diversifier les chances de participation dans les domaines respectifs, ce qui se fait par exemple en éliminant les obstacles existants ou en stimulant la participation de groupes cible.

Le concept de *participation culturelle* / *kulturelle Teilhabe* / *cultural participation* est une notion bien établie dans la politique culturelle européenne et internationale. Elle constitue un sujet majeur de politique culturelle notamment en France et en Allemagne, dans les pays nordiques et du Bénélux, ainsi qu'au niveau de l'UE et de l'UNESCO. Le terme peut être pris dans un sens étroit, limité à l'accès du public aux institutions culturelles (comme en Belgique), cibler principalement la médiation et l'éducation culturelle (comme en Allemagne) ou encore être compris dans un sens plus large, où l'accent est placé sur les pratiques culturelles propres (UNESCO).

L'expression de *participation culturelle* est entrée de plain-pied dans la politique culturelle suisse et est désormais employée par les instances d'encouragement publiques et privées à tous les échelons fédéraux. Dans son Message culture 2016–2020, le Conseil fédéral comprend la participation culturelle dans son acception large, comme un continuum englobant la réception par le public, la participation interactive et la pratique artistique active. Le renforcement de la participation culturelle vise d'une part la population en tant que public culturel; et met d'autre part tout particulièrement l'accent sur l'implication de la population dans une pratique culturelle librement choisie.



3 Quel objectif politique vise-t-on en renforçant la participation culturelle ?

En plus de promouvoir la création professionnelle et de préserver le patrimoine culturel, la politique culturelle doit, en tant qu'élément de la politique sociétale, prendre en considération l'ensemble de la population et le vivre ensemble. La politique culturelle doit chercher à atteindre et à impliquer le plus grand nombre de groupes de population. Nous vivons dans une société plus peuplée, plus âgée et plus diversifiée, ce qui constitue autant de défis auxquels la participation culturelle peut apporter d'importantes réponses. Les pratiques culturelles et les mécanismes de l'encouragement de la culture étant des réalités dynamiques, il ne convient pas de formuler une définition figée de la participation culturelle.

Au niveau conceptuel, la participation culturelle se différencie clairement d'autres notions: elle constitue un objectif général de politique culturelle, à savoir permettre au plus grand nombre possible d'accéder à la culture, de s'y confronter et de pratiquer des activités culturelles quand bien même les chances sont au départ inégales du point de vue de la formation, du revenu ou de l'origine sociale. La participation culturelle met donc l'accent sur l'aspect actif de l'accès à la culture. La participation culturelle se focalise sur la compétence culturelle, sur l'implication effective et sur la coresponsabilité, et vise à une activité culturelle propre et indépendante du plus grand nombre.

Participer à la vie culturelle, c'est prendre conscience de ses influences culturelles, développer son identité culturelle et ainsi contribuer à la diversité culturelle de la Suisse. Renforcer la participation culturelle, permet par conséquent aussi d'encourager une confrontation individuelle et collective avec la culture et d'inciter les individus à façonner activement leur vie culturelle (« cultural empowerment »).

4 Comment renforcer la participation culturelle ?

Le Message culture 2016–2020 énumère cinq domaines dans lesquels les pouvoirs publics peuvent prendre des mesures pour renforcer la participation de la population à la vie culturelle. Les mesures proposées ne sont pas nécessairement nouvelles. La nouveauté consiste en une orientation explicite et systématique de ces mesures et un renforcement de la participation culturelle du plus grand nombre.

- L'encouragement de l'accès physique, matériel et intellectuel à la culture en éliminant les obstacles techniques, organisationnels et financiers qui endiguent l'accès à la création culturelle, aux manifestations culturelles et au patrimoine culturel. Il peut par exemple s'agir de mesures pour personnes handicapées, de tarifs réduits, d'heures d'ouverture et de visite adaptées aux besoins des personnes âgées ou des travailleurs, et d'offres générales d'informations.
- La médiation de la culture et de la création artistique professionnelle, par des mesures permettant au public de mieux appréhender le patrimoine culturel, les œuvres d'art et les productions artistiques. Il peut par exemple s'agir d'offres de médiation dans les musées, les théâtres, les bibliothèques et les monuments historiques.
- L'éveil d'un intérêt culturel par la formation culturelle, afin de donner aux individus les moyens de se confronter à la culture et de la pratiquer. Il peut par exemple s'agir d'offres de formation dans les domaines de la musique, de la lecture ou du cinéma.
- L'encouragement des pratiques culturelles de la population. Il peut par exemple s'agir de soutenir des manifestations et des associations d'amateurs comme des chœurs, des orchestres ou des compagnies de théâtre.
- Le renforcement des compétences dans le domaine des nouveaux médias. Il peut par exemple s'agir de mesures encourageant l'utilisation de supports numériques à des fins de création, de médiation, de réception, de réflexion ou de financement.

Le groupe de travail Participation culturelle du Dialogue culturel national recommande aux villes, aux cantons et à la Confédération de prendre, dans leurs champs d'action respectifs, des mesures ciblées destinées à renforcer la participation de la population à la vie culturelle. Le groupe de travail propose la mise en œuvre de mesures aux niveaux suivants :

- le respect de la diversité sociale dans la composition des services de la culture et des commissions culturelles ;
- le renforcement ou le lancement de projets d'encouragement propres ;
- la réglementation de prestations correspondantes (p. ex. extension des possibilités d'accès et de participation) dans les conventions de prestations avec les institutions culturelles ;
- l'encouragement de projets spécifiques de tiers.

Les villes, les cantons et la Confédération ont convenu, dans le cadre du Dialogue culturel national, d'approfondir leur réflexion sur le renforcement de la participation culturelle au cours des années à venir.

Partecipazione culturale

Posizione del gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale

Ottobre 2015

1 Considerazioni di politica culturale

Vari fenomeni come la globalizzazione, la digitalizzazione, il cambiamento demografico e l'individuazione hanno effetti sulla vita culturale, oltre che sulla politica e promozione della cultura, anche in Svizzera. Queste tendenze, che ci limiteremo a tracciare qui di seguito, sono state ampiamente descritte e discusse.

Negli ultimi decenni, l'offerta culturale è notevolmente cresciuta. Contemporaneamente si sono differenziate le forme espressive culturali e le loro modalità di finanziamento, le loro forme organizzative e di diffusione, ma anche le modalità di ricezione. L'offerta culturale deve ritagliarsi il suo spazio all'interno di un'offerta ricreativa sempre più ampia ed essere accolta da un pubblico in continua evoluzione, sempre più orientato all'esperienza diretta e interattiva. Inoltre la fruizione dell'offerta culturale dipende notevolmente dalle origini, dal livello di istruzione e dal reddito. In quanto parte integrante della politica sociale, la politica culturale e la promozione pubblica della cultura devono tuttavia considerare la popolazione nel suo insieme e favorire la coesione sociale.

Ecco perché il Messaggio sulla cultura della Confederazione per gli anni 2016–2020 pone un accento particolare sulla partecipazione culturale. L'asse d'azione *partecipazione culturale* va di pari passo con gli sviluppi nel diritto svizzero in ambito culturale (legge sulla promozione della cultura; nuovo articolo 67a della Costituzione federale; ratificazione delle Convenzioni UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali e per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale), e corrisponde alle priorità dei paesi limitrofi e di varie organizzazioni internazionali.

Nel quadro del Dialogo culturale nazionale, città, cantoni e Confederazione hanno deciso di documentare le misure esistenti in questo ambito (compresa la cultura amatoriale e popolare e le tradizioni viventi) e di sviluppare un approccio strategico per rafforzare la partecipazione culturale.

2 Il concetto di partecipazione culturale

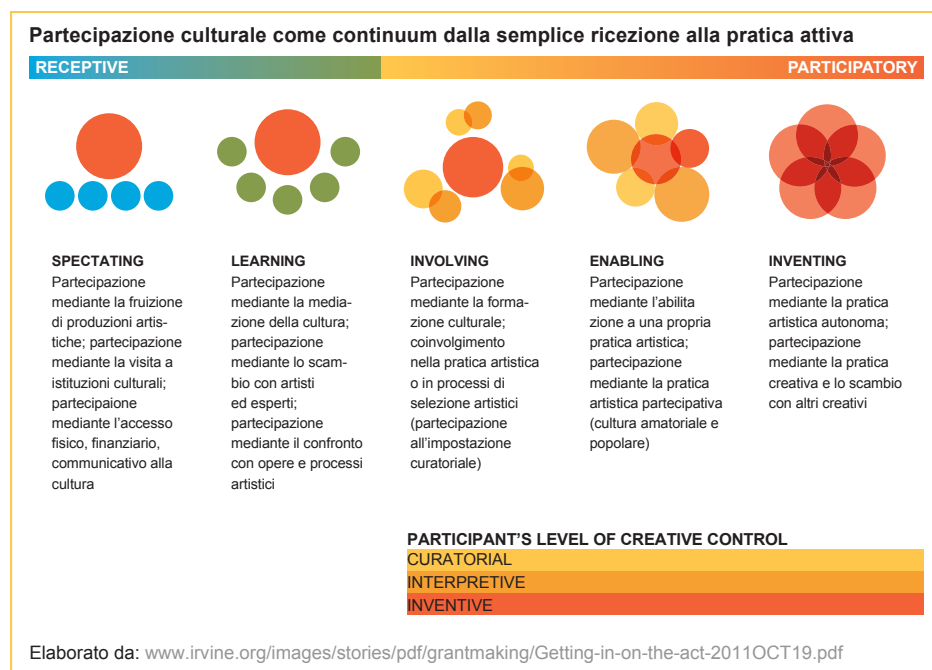
Partecipazione è un concetto politico che si è imposto sia in Svizzera sia sul piano internazionale. La partecipazione dei cittadini alla collettività democratica ha varie dimensioni: partecipazione politica, economica, sociale e culturale puntano all'adesione e alla corresponsabilità della popolazione alla vita pubblica. Queste quattro dimensioni di partecipazione alla collettività si completano, si rafforzano a vicenda e contribuiscono in definitiva all'inclusione e alla coesione sociale.

Partecipazione politica	Partecipazione economica
Partecipazione sociale	Partecipazione culturale

Partecipazione politica, economica, sociale e culturale descrivono gli obiettivi di un processo eterogeneo, interdipendente, dinamico e pertanto non concludibile. Alla stregua della partecipazione politica, economica e sociale, la partecipazione culturale non è ottenibile con un'unica misura né tantomeno rilevabile con un unico indicatore. Gli interventi volti a rafforzare la partecipazione politica, economica, sociale e culturale puntano ad aumentare e differenziare le opportunità della partecipazione nel rispettivo ambito. Questo avviene tra l'altro rimuovendo le difficoltà di accesso e attivando la partecipazione di target specifici.

Kulturelle Teilhabe / participation culturelle / partecipazione culturale / cultural participation sono concetti affermatasi nella politica culturale europea e internazionale. Del resto, si tratta di temi centrali della politica culturale, soprattutto in Germania, Francia, nei Paesi scandinavi e nel Benelux, oltre che all'interno dell'UE e dell'UNESCO. Il concetto di partecipazione culturale può indicare, come ad esempio in Belgio, l'accesso alle istituzioni culturali e il loro pubblico. Allo stesso tempo, in un senso più ampio, il concetto può includere la mediazione e l'apprendimento, come succede in Germania, se non addirittura qualsiasi attività culturale individuale, come per l'UNESCO.

La *partecipazione culturale* si è affermata come tema anche nella politica culturale svizzera e il concetto viene oggi utilizzato dagli enti privati come da quelli pubblici, a tutti i livelli istituzionali. Le considerazioni contenute nel Messaggio sulla cultura 2016–2020 si fondano su una concezione ampia di partecipazione culturale, che è vista come un continuum lungo il quale si collocano l'osservazione ricettiva, la partecipazione interattiva e la pratica attiva. Il rafforzamento della partecipazione culturale mira sia alla popolazione come pubblico culturale sia alla pratica culturale autodeterminata degli individui.



3 Il rafforzamento della partecipazione culturale come obiettivo politico

La politica culturale deve promuovere la produzione culturale professionale e salvaguardare il patrimonio culturale. Come parte integrante della politica sociale deve però anche considerare la popolazione nel suo insieme e favorire la coesione sociale. La promozione culturale si propone di coinvolgere i gruppi più diversi della popolazione. La nostra società sta diventando più popolosa, anziana ed eterogenea. Il rafforzamento della partecipazione culturale è una risposta incisiva a questa sfida. D'altra parte, come succede con altri concetti politici, è difficile dare una definizione univoca di *partecipazione culturale*: basti pensare alla dinamicità delle pratiche culturali e dei meccanismi di promozione.

Tuttavia, la partecipazione culturale può essere distinta da altri concetti, perché non rappresenta una misura, bensì un obiettivo di politica culturale: permettere al maggior numero possibile di persone, nonostante le loro differenze in termini di origini, istruzione e reddito, di accedere alla cultura e dare loro l'opportunità di confrontarsi con la cultura e di praticarla. La partecipazione culturale accentua quindi l'aspetto attivo dell'accesso alla cultura concentrandosi sulla competenza culturale, sul coinvolgimento e la corresponsabilità, ma soprattutto si propone di promuovere l'attività culturale del maggior numero possibile di persone.

Chi partecipa alla vita culturale diventa consapevole della propria socializzazione culturale, sviluppa una propria identità culturale e contribuisce in questo modo alla diversità culturale della Svizzera. Rafforzare la partecipazione culturale significa stimolare il confronto individuale e collettivo con la cultura e contribuire attivamente a dare forma alla vita culturale («cultural empowerment», ovvero presa di coscienza culturale).

4 Le modalità di rafforzamento della partecipazione culturale

Il Messaggio sulla cultura 2016–2020 propone cinque generi di misure, elencati qui di seguito, grazie ai quali la promozione culturale pubblica può rafforzare la partecipazione della popolazione alla vita culturale. Non si tratta necessariamente di misure inedite. La novità consiste piuttosto nell'orientamento esplicito e sistematico di queste misure nell'ottica di una partecipazione culturale il più possibile numerosa:

- promuovere l'accesso fisico, materiale e intellettuale alla cultura, ovvero eliminare gli ostacoli tecnici, organizzativi e finanziari alla produzione, alle manifestazioni e al patrimonio culturali. Si pensi tra l'altro a misure per persone disabili, alla possibilità di offrire biglietti scontati, all'adeguamento di orari di apertura o di spettacoli, allo scopo di meglio aderire alle esigenze delle persone anziane o della popolazione attiva, o ancora a proposte informative esaustive;
- valorizzare la mediazione della produzione artistica professionale e della cultura, ovvero realizzare misure volte a far conoscere al pubblico il patrimonio culturale, le opere d'arte e le esibizioni artistiche. Si pensi tra l'altro a proposte di mediazione in musei, teatri, biblioteche o monumenti;
- incitare le persone a confrontarsi con la cultura e a praticarla attraverso la formazione culturale. Si pensi tra l'altro a proposte in ambito musicale, letterario o cinematografico;
- promuovere l'attività culturale individuale. Si pensi tra l'altro a misure a favore di manifestazioni e organizzazioni di operatori culturali non professionisti, come cori, orchestre o compagnie teatrali amatoriali;
- rafforzare le competenze nell'ambito dei nuovi media. Si pensi tra l'altro a misure volte a promuovere lo sfruttamento dei media digitali per produrre, diffondere, fruire, riflettere o finanziare cultura.

Il gruppo di lavoro Partecipazione culturale del Dialogo culturale nazionale raccomanda che città, cantoni e Confederazione rafforzino la partecipazione della popolazione alla cultura mediante misure finalizzate nei rispettivi contesti. Il gruppo di lavoro ha individuato misure adeguate nei seguenti ambiti:

- rappresentatività della diversità socioculturale all'interno dei servizi di promozione della cultura e delle commissioni culturali;
- rafforzamento o lancio di progetti di promozione degli enti pubblici;
- regolamentazione di prestazioni corrispondenti (p. es. ampliamento delle possibilità di accesso e partecipazione) nei contratti di prestazioni con istituzioni culturali;
- promozione di progetti specifici di terzi.

Nel quadro del Dialogo culturale nazionale, città, cantoni e Confederazione hanno deciso di approfondire le loro riflessioni sulla partecipazione culturale nel corso dei prossimi anni.

- Kulturelle Teilhabe ist in aller Munde. Sie zielt – wie politische, wirtschaftliche und soziale Teilhabe – auf die Beteiligung, Mitwirkung und Mitverantwortung der Bevölkerung am öffentlichen Leben. Kulturelle Teilhabe trägt zu gesellschaftlicher Inklusion, Kohäsion und kultureller Vielfalt bei.

Das Handbuch bietet eine Übersicht zu Geschichte und Begriff der kulturellen Teilhabe, lotet die Handlungsfelder von Teilhabe aus und stellt konkrete praktische Handlungsansätze vor. Es richtet sich an Projektverantwortliche in Kultur und anderen teilhaberelevanten Bereichen sowie an private und öffentliche Förderinstitutionen, die sich für gesellschaftliche Teilhabe engagieren.
- La participation culturelle est sur toutes les lèvres. Tout comme la participation politique, économique et sociale, elle a pour but d'associer, de faire participer et de responsabiliser la population à la vie publique. La participation culturelle contribue à l'inclusion, à la cohésion sociale et à la diversité culturelle.

Le manuel donne un aperçu de l'histoire et de la définition de la participation culturelle, explore ses champs d'activité et propose des pistes d'action concrètes. Il s'adresse aux responsables de projets dans le domaine culturel et dans d'autres secteurs où la participation entre en jeu, ainsi qu'aux institutions privées et publiques qui s'engagent en faveur de la participation à la vie sociale.
- La partecipazione culturale è ormai sulla bocca di tutti. Come la partecipazione politica, economica e sociale mira a far sì che la popolazione partecipi e condivida le responsabilità nella vita pubblica. Contribuisce all'inclusione, alla coesione e alla diversità culturale della società.

Il manuale fornisce una panoramica della storia e del concetto di partecipazione culturale, ne esplora gli ambiti d'intervento e presenta approcci pratici e concreti all'azione. Si rivolge ai responsabili di progetto in ambito culturale e in altri settori rilevanti ai fini della partecipazione e a istituzioni di promozione pubbliche e private impegnate nella partecipazione della società.
- Der Nationale Kulturdialog wurde 2011 von Bund, Kantonen, Städten und Gemeinden gegründet. Er hat zum Ziel, die Zusammenarbeit zwischen den Staatsebenen in der Kulturpolitik zu verstärken. Der Nationale Kulturdialog erarbeitet u. a. Beiträge für eine koordinierte Stärkung der kulturellen Teilhabe in der Schweiz.
- Le Dialogue culturel national a été institué en 2011 par la Confédération, les cantons, les villes et les communes. Il vise à renforcer la collaboration entre les divers échelons étatiques dans le domaine de la politique culturelle. Parmi ses différentes activités, le Dialogue culturel national s'engage avec des contributions concrètes pour un renforcement coordonné de la participation culturelle en Suisse.
- Il Dialogo culturale nazionale è stato istituito nel 2011 da Confederazione, Cantoni, Città e Comuni con lo scopo di rafforzare la collaborazione nell'ambito della politica culturale tra i vari livelli dello Stato. Tra le varie attività, elabora contributi per un rafforzamento coordinato della partecipazione culturale in Svizzera.

ISBN: 978-3-03777-198-3



9 783037 771983